القاهرة

أدب . فكر . فن .

تصدر منتصف كل شهر   العدد ٩١ ● ٥ جماد الآخرة ١٤٠٩ هـ ● ١٥ يناير ١٩٨٩ م ● AL-QĀHIRAH

(الملف الثانى) عن نجيب محفوظ

فى هذا العدد: نجيب محفوظ وعبقريته اللغوية - الحداثة والفلسفة فى رواياته - رواية يوم قتل الزعيم - نمط المؤلف اليسارى فى رواياته - الثلاثية - مغامرات الابداع فى قصصه القصيرة - الحس التاريخى فى أدبه - المتغير الاجتماعى فى رواية الحب فوق هضبة الأهرام - حوار معه .

● الثمن ٥٠ قرشاً ●



من مهرجان القاهرة السينمائى

- قصة قصيرة بقلم نجيب محفوظ .
- قصيدة للشاعر عبد الوهاب البياتي .
- حوار مع الشاعر المغربى محمد بنيس .

بالاضافة إلى الأبواب الثابتة



إن تكريم نجيب محفوظ بجائزة نوبل هو تكريم عالمى للأدب العربى

لوحة من فنزويللا للفنانة ماريا أوجينيا أريا



فى هذا العدد

القاهرة

الثمن ٥٠ قرشاً

الاسعار فى البلاد العربية

الكويت ٥٠٠ فلس . الخليج العربى ١٤ ريالاً قطريا . البحرين ٨٠٠ فلس . سوريا ١٤ ليرة . لبنان ٢٥ ليرة . الأردن ٥٠٠ فلس . السعودية ٥ ريال . السودان ٢٣٥ قرش . تونس ٢٨٠ر١ دينار . الجزائر ١٤ ديناراً . المغرب ٥٠ر١٢ درهم . اليمن ١٠ ريالات . ليبيا ٨٠٠ر٠ دينار . الدوحة ٨ ريال . الإمارات العربية ٨ درهم . غزة القدس ٥٠ سنت .

الاشتراكات من الداخل

عن سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرشا ، ومصاريف البريد ١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك بإسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

الاشتراكات من الخارج

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للأفراد . و ٢٨ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد ، البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

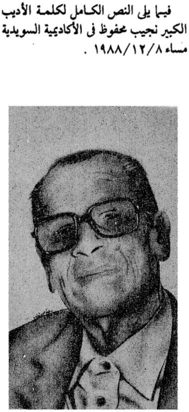
المراسلات

مجلة القاهرة ○ الهيئة المصرية العامة للكتاب ○ كورنيش النيل ○ رملة بولاق ○ القاهرة
تليفون : ٧٦٤٢٧٦ / ٧٧٥٦٤٩ / ٧٧٥٠٠٠

افتتاحية

نص كلمة نجيب محفوظ فى الأكاديمية السويدية

فيما يلى النص الكامل لكلمة الأديب الكبير نجيب محفوظ فى الأكاديمية السويدية مساء ١٩٨٨/١٢/٨ .



سيداتى سادتى . . . . .

فى البدء أشكر الأكاديمية السويدية ولجنة نوبل التابعة لها على التفاتها الكريم لاجتهادى المثابر الطويل وأرجو أن تتقبلوا بسعة صدر حديثى إليكم بلغة غير معروفة لدى الكثيرين منكم ولكنها هى الفائز الحقيقى بالجائزة فمن الواجب أن تسبح أنغامها فى واحتكم الحضارية لأول مرة وانى كبير الأمل ألا تكون المرة الأخيرة وان يسعد الأدباء من قومى بالجلوس بكل جدارة بين أدبائكم العالميين الذين نشروا أريج البهجة والحكمة فى دنيانا المليئة بالشجن .

سادتى . . أخبرنى مندوب جريدة أجنبية فى القاهرة بأن لحظة اعلان اسمى مقرونا بالجائزة ساد الصمت وتساءل الكثيرون عمن أكون فاسمحوا لى أن أقدم لكم نفسى بالموضوعية التى تتيحها الطبيعة البشرية . .

أنا بن حضارتين تزاوجتا فى عصر من عصور التاريخ زواجا موفقا أولاهما عمرها سبعة آلاف سنة وهى الحضارة الفرعونية والثانية هى الحضارة الاسلامية ، ولعلى لست فى حاجة إلى التعريف بأى من الحضارتين لأحد منكم وأنتم من أهل الصفوة والعلم ولكن لا بأس من التفكير ونحن فى مقام النجوى والتعارف وعن الحضارة الفرعونية لن أتحدث عن الغزوات الامبراطورية فقد أصبح ذلك من المفاخر البالية التى لا ترتاح لذكرها الضمائر الحديثة والحمد لله ولن أتحدث عن اهتدائها لأول مرة إلى الله سبحانه وتعالى وكشفها عن فجر الضمير البشرى فلذلك مجال طويل فضلا عن أنه لا يوجد بينكم من لم يلم بسيرة الملك النبى اخناتون ، بل لن أتحدث عن انجازاتها فى الفن والأدب ومعجزاتها الشهيرة الأهرام وأبو الهول والكرنك ، فمن لم يسعده الحظ بمشاهدة تلك الآثار فقد قرأ عنها وتأمل صورها . . دعونى أقدمها ــ الحضارة الفرعونية ــ بما يشبه القصة طالما أن الظروف الخاصة قضت بأن أكون قصاصا . . فتفضلوا بسماع هذه الواقعة التاريخية المسجلة .

تقول أوراق البردى أن أحد الفراعنة قد نما إليه أن علاقة آثمة نشأت بين بعض نساء الحريم وبعض رجال الحاشية . . وكان المتوقع أن يجهز على الجميع ولا يشذ فى تصرفه عن مناخ زمانه ، ولكنه دعا إلى حضرته نخبة من رجال القانون وطالبهم بالتحقيق فيما نما إلى علمه وقال لهم أنه يريد الحقيقة ليحكم بالعدل . . ذلك السلوك فى رأيى هو أعظم من بناء امبراطورية وتشييد الأهرامات وأدل على تفوق الحضارة من أى أبهة . . فقد زالت الامبراطورية وأمست خبرا من أخبار الماضى وسوف تتلاشى الأهرام ذات يوم ، ولكن الحقيقة والعدل سيبقيان مادام للبشرية عقل يتطلع أو ضمير ينبض .

وعن الحضارة الاسلامية فلن أحدثكم عن دعوتها إلى اقامة وحدة بشرية فى رحاب

الخالق تنهض على الحرية والمساواة . . والتسامح . . ولا عن عظمة رسولها فمن مفكريكم من كرسه كأعظم رجل فى تاريخ البشرية ولا عن فتوحاته التى غرست الاف المآذن الداعية للعبادة والتقوى والخير على امتداد أرض مترامية . . ما بين مشارف الهند والصين وحدود فرنسا . . ولا عن المؤاخاه التى تحققت فى حضنها بين الأديان والعناصر فى تسامح لم تعرفه الانسانية من قبل ولا من بعد ، ولكنى سأقدمها فى موقف درامى مؤثر يلخص سمة من أبرز سماتها . ففى إحدى معاركها الظافرة مع الدولة البيزنطية ردت الأسرى فى مقابل عدد من كتب الفلسفة والطب والرياضة من التراث الاغريقى العتيد . وهى شهادة قيمة للروح الانسانية فى طموحها إلى العلم والمعرفة رغم أن الطالب يعتنق دينا سماويا والمطلوب ثمرة حضارية وثنية .

قدر لى يا سادة أن أولد فى حضن هاتين الحضارتين وأن أرضع لبنهما وأتغذى على آدابهما وفنونهما ثم إرتويت من رحيق ثقافتكم الثرية الفاتنة ومن وحى ذلك كله بالاضافة إلى شئونى الخاصة ندت عنى كلمات أسعدها الحظ باستحقاق تقدير أكاديميتكم الموقرة فتوجت إجتهادى بجائزة نوبل الكبرى . . فالشكر أقدمه لها باسمى وباسم البناه العظام الراحلين من مؤسسى الحضارتين .

سادتى : لعلكم تتساءلون عن هذا الرجل القادم من العالم الثالث وكيف وجد من فراغ البال ما أتاح له أن يكتب القصص . . وهو تساؤل فى محله . . فأنا قادم من عالم ينوء تحت أثقال الديون حتى ليهدده سدادها بالمجاعة أو ما يقاربها . . يهلك منه أقوام فى آسيا من الفيضانات . . ويهلك آخرون فى أفريقيا من المجاعة وهناك فى جنوب أفريقيا ملايين المواطنين قضى عليهم بالنبذ والحرمان من أى من حقوق الانسان فى عصر حقوق الانسان وكأنهم غير معدودين من البشر .

وفى الضفة الغربية وغزة أقوام ضائعون رغم أنهم يعيشون فوق أرضهم وأرض آبائهم وأجدادهم وأجداد أجدادهم . . هبوا يطالبون بأول مطلب حققه الانسان البدائى وهو أن يكون لهم موطن مناسب يعترف لهم به . . فكان جزاء هبتهم الباسلة النبيلة رجالا ونساء وشبابا وأطفالا تكسيرا للعظام وقتلا بالرصاص وهدما للمنازل وتعذيباً فى السجون والمعتقلات ومن حولهم مائة وخمسون مليونا من العرب يتابعون ما يحدث بغضب وأسى مما يهدد المنطقة بكارثة إن لم تتداركها حكمة الراغبين فى السلام الشامل العادل . .

أجل كيف وجد الرجل القادم من العالم الثالث فراغ البال ليكتب قصصه . . ولكن من حسن الحظ أن الفن كريم عطوف . . وكما أنه يعايش السعداء فإنه لا يتخلى عن التعساء . . ويهب كل فريق وسيلة مناسبة للتعبير عما يجيش به صدره . . وفى هذه اللحظة الحاسمة من تاريخ الحضارة لا يعقل ولا يقبل أن تتلاشى أنات البشر فى الفراغ . لاشك إن الانسانية قد بلغت على الأقل سن الرشد . .

وزماننا يبشر بالوفاق بين العمالقة . . وبتصدى العقل للقضاء على جميع عوامل الفناء والخراب ، وكما ينشط العلماء لتطهير البيئة من التلوث الصناعى ، فعلى المثقفين أن ينشطوا لتطهير البشرية من التلوث الأخلاقى ، فمن حقنا ومن واجبنا أن نطالب القادة الكبار فى دول الحضارة كما نطالب رجال إقتصادها بوثبة حقيقية تضعهم فى بؤرة العصر . قديما كان كل قائد يعمل لخير أمته وحدها معتبرا بقية الأمم خصوما أو مواقع للاستغلال ، دونما أى اكتراث لقيمة غير قيمة التفوق والمجد الذاتى ، وفى سبيل ذلك أهدرت أخلاق ومبادىء وقيم وبررت وسائل غير لائقة ، وأزهقت أرواح لا تحصى ، فكان الكذب والمكر والضرر ، والقسوة من آيات الفطنة ودلائل العظمة ، اليوم يجب أن تتغير الرؤية من جذورها ، اليوم يجب أن تقاس عظمة القائد المتحضر بمقدار شمول نظرته وشعوره بالمسئولية نحو البشرية جميعا ، وما العالم المتقدم والثالث إلا أسرة واحدة ، يتحمل كل إنسان مسئوليته نحوها بنسبة ما حصل من علم وحكمة وحضارة ، ولعلى لا أتجاوز واجبى إذا قلت لهم باسم العالم الثالث ، لا تكونوا متفرجين على مآسينا ، ولكن عليكم أن تلعبوا فيها دورا نبيلا يناسب أقداركم ، أنكم من واقع تفوقكم مسئولون عن أى إنحراف يصيب أى نبات أو حيوان فضلا عن الانسان فى أى ركن من أركان المعمورة ، فقد ضقنا بالكلام وآن أوان العمل ، آن الأوان لالغاء عصر قطاع الطرق والمرابين ، نحن فى عصر القادة المسئولين عن الكرة الأرضية ، أنقذوا المستعبدين ، فى الجنوب الأفريقى ، أنقذوا الجائعين فى أفريقيا ، أنقذوا الفلسطينيين من الرصاص والعذاب ، بل أنقذوا الاسرائيليين من تلويث تراثهم الروحى العظيم ، إنقذوا المديونين من قوانين الاقتصاد الجامدة ، وألفتوا أنظار رجال الاقتصاد إلى أن مسئوليتهم عن البشر يجب أن تقوم على التزامهم بقواعد علم عل الزمن قد تجاوزه .

سادتى :

معذرة . . أشعر بأننى كدرت شيئا من صفوكم ، ولكن ماذا تتوقعون من قادم من العالم الثالث ؟ أليس كل إناء بما فيه ينضح ؟ ثم أين تجد أنات البشر مكانا إذا لم تجده فى واحتكم الحضارية التى غرسها مؤسسها العظيم لخدمة العلم والأدب والقيم الانسانية الرفيعة ، وكما فعل ذات يوم برصد ثروته للخير والعلم طلبا للمغفرة ، فنحن أبناء العالم الثالث نطالب القادرين المتحضرين باحتذاء مثاله واستيعاب لمشروعه ورؤيته .

سادتى :

رغم كل ما يجرى حولنا ، فاننى ملتزم بالتفاؤل حتى النهاية ، لا أقول مع الفيلسوف كانط إن الخير سينتصر فى العالم الآخر فانه يحرز نصرا كل يوم ، بل لعل الشر أضعف مما نتصور بكثير ، وأمامنا الدليل الذى لا يدحض فلولا النصر الغالب للخير ما استطاعت شراذم من البشر الهائمة على وجهها عرضة للوحوش والحشرات والكوارث الطبيعية والأوبئة والخوف والأنانية ، أقول لولا النصر الغالب للخير ما استطاعت البشرية أن تنمو وتتكاثر وتكون الأمم ، وتنتشر وتبدع وتخترع وتغزو الفضاء وتعلن حقوق الانسان ، غاية ما فى الأمر أن الشر عربيد ذو صخب ومرتفع الصوت ، وأن الانسان يتذكر ما يؤلمه أكثر مما يسره وقد صدق شاعرنا أبو العلاء عندما قال : ان حزنا فى ساعة الموت أضعاف سرور فى ساعة الميلاد

سادتى

أكرر الشكر وأسألكم العفو . ◆

نجيب محفوظ

نجيب محفوظ وعبقريته اللغوية
دراسة أسلوبية مقارنة

محمود عاطف السيد

اذا أمسكت بالقلم ، وهممت بالتعبير عما يجيش فى صدرك كتابة ، كخطوة أولى نحو إيصاله إلى قارىء أو مستمع ، فأنت مسلّم نفسك لأمرين ، لا ثالث لهما ، فكرتك التى تبغى تشفيرها ، فى رسالتك الأدبية ، وأسلوبك الذى ستوظفه فى غرض « التشفير » . فإن كانت الفكرة فقط جميلة أخاذة ، بينما الأسلوب قبيح شائه ، ضعف ما تتركه فى نفس قارئك أو مستمعك من انطباع . ومسخت رسالتك . وإن كان العكس ، فالانطباع ضعيف أيضاً ، والرسالة ممسوخة .

من هنا كان الأدب كلون من ألوان التعبير الراقى عن التجربة الإنسانية يهتم على نحو متوازن بهذين الوجهين « للعملة الواحدة » ، المعروفين بالشكل والمضمون . وكلما ازدادت العناية بهما سويا ، كلما دخل العمل الأدبى فى دائرة التفوق ، محلياً ، ثم قومياً ، ثم عالمياً .

والاعتراف العالمى بإنتاج نجيب محفوظ ، المتمثل فى منحه جائزة نوبل للآداب عام ١٩٨٨ يتضمن فى الغالب اقرارا بتسنمه درجة رفيعة على كلا الوجهين . وهكذا شرعت أقلام كثيرة فى الآونة الأخيرة ــ فيما يشبه الاندفاع نحو الذهب Gold Rush فى الغرب الأمريكى إبان القرن التاسع عشر ــ فى التصدى لأعماله نقداً وتحليلا ، ثم تقريظاً وإطراءً ، إما عن قناعة شخصية ، واستنادا إلى معايير فنية محكمة ، وإما على عجل . ولمجرد مجاراة التيار الحالى والقفز على عربة الموسيقيين .

والحق يقال إن أدب محفوظ منجم غنى بكل أجناس المعادن النفيسة ــ لا الذهب فقط ! ــ مما لا ينفد أمام طَرَقات المنقّبين مهما تتالت موجاتهم . فإن كنت من طالبى المتعة الذهنية والتذوق الجمالىّ ، فأنت واجد فيه مطلبك . وإن كنت دارساً مسجلاً لا تجاهات أدبية ، أو أخيلة فنية ، فأنت مع محفوظ واقع على ضالتك المنشودة .

ومما ساعد على هذه الخصوبة النادرة ، وهذا التنوع الذى لا يكاد يدانيه فيه أحد من معاصريه ، امتلاكه لناصية اللغة ، وقدرته على تطويعها حتى تلائم احتياجات موقفه ، أو شخوصه الروائية . فهو من ناحية يبتعد عمداً عن استخدام العامية ، ولا يرضى بغير اللغة الفصحى بديلاً . . حتى فى حواره ، غير مبال بالاتهامات التى يكيلها له

● القاهرة ● العدد ٩١ ● ٥ جماد الآخرة ١٤٠٩ هـ ● ١٥ يناير ١٩٨٩ م ●

البعض بأن هذا من شأنه إنشاء روح الصنعة أو التكلف في كتاباته ، ومنع انسياب الحوار وتدفعه طبيعياً منعشاً كجدول الماء الصافي .

ومن ناحية أخرى ، يولد نجيب محفوظ الألفاظ توليدا ، وينحت المصطلحات والصور الخيالية المبتكرة التي لم يسبقه إليها أحد ، مما يعد في الكثير من المواضع أقرب إلى الشعر منه إلى النثر في رقته وعذوبته أو عنفوانه وفتوته . كل هذا دون الإخلال بنُظُم اللغة الصرفية أو النحوية المتوارثة أو منطقها العام في التعبير . فأسلوبه الخاص صحيح لغوياً ، وليس من قبيل المبتكرات الناشزة عن السنفونية اللغوية الأدبية العربية .

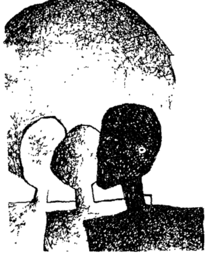
وهذا ما سأفرد له الصفحات التالية من مقالتي بهدف محاولة التكهن بالملامح الأسلوبية في ادب نجيب محفوظ التي قد تكون ــ ضمن عوامل أخرى ــ قد أثارت اهتمام كبار النقاد العالميين الذين اسهموا في منحه هذه الجائزة المرموقة . ويدفعني إلى هذه المحاولة :

قلة الاهتمام النسبي بالأسلوب ــ أو البناء اللغوي للكتابات الأدبية ــ في عالمنا العربي المعاصر ، وغلبة دراسات « المضمون » وما يتبعه من عوامل خارجية مما يعرف بـ extratex tud Faetors وباختصار سأحاول أن أجيب على السؤال التالي : « ما الجديد في أدب نجيب محفوظ من ناحية الاستعمال اللغوي » ولكى نصل معا إلى اجابة شافية لهذا السؤال .

ينبغي أن تجرى تحليلاً مقارناً بين معالم الأسلوبية الأكثر شيوعاً ، مما سنستخرجه من بعض إبداعاته ، والأشكال المعهودة عند غيره من الكتاب ، أو الخيارات اللغوية المتاحة أمامه بوجه عام والتي آثر عليها ما انتهى إليه من أشكال .

وكبداية تعالوا نعيد النظر معا في بعض الاصطلاحات والاستعمالات اللغوية الواردة في صدر هذه المقالة وخاصة في الجزء المرقمة سطوره ، والتي دُسّت عمدا في ثناياه بغرض استخدامها عند إجراء تحليلنا المقارن الذي تعهدنا به .

وهذه التعابير والاصطلاحات ــ كما سنرى ــ تنقسم إلى قسمين : (أ) قديم متوارث أصابه البلى ، وبهت لونه الوضاء الذي كان يتميز به في العصور الغابرة حين انطلقت به الألسنة لأول مرة .



(ب) قسم آخر حديث وهو غالبا مما دخل إلى لغتنا عن طريق الآداب والصحافة الغربية ولا سيما في القرن الأخير .

ولكنه رغم حداثته شاع شيوعا أفقده نضارته وأطفأ بريقه ، وذهب بأصالته .

من القسم الأول على سبيل المثال تعبيرات :

ص ١ - « عما يجيش في صدرك »
س ٣ - « لا ثالث لهما »



س ٢٧ - ضالتك المنشودة » . . (من الشاة الضالة التي كان ينشدها صاحبها الأعرابي)

س ٣٠ - « امتلاكه ناصية اللغة »

س ٣٣ - « الاتهامات التي يكيلها البعض » . . (من : كال ، يكيل)

س ٤٧ - « والذين أسهموا في منحه » . . (من سهم : الأداة الحربية)

س ١٥ - « بمثابة إقرار بتسنمه » . . (من سنم الجمل)

وأما القسم الثاني فيتضمن مفردات وتعبيرات منها :

س ٢ - حرف الكاف في « كخطوة أولى » والمأخوذ من as الانجليزية ، أي بصفتها خطوة أولى .

س ٤ - « تشفيرها » المقابل لكلمة enciphering أي تحويل الرسالة إلى « شفرة » أو رموز ذات دلالة

س ٧ - « انطباع » impsession

س ١٠ - « التجربة الانسانية » experience والكلمة بهذا المعنى دخيلة على العربية رغم شيوعها على كل لسان

س ٢١ - القفز على « عربة الموسيقيين » bandwagon ويقصد بها مجاراة التيارات السارية . والتعبير الانجليزي يشير إلى الأطفال الذين يحاولون اللحاق بموكب المهرجان بالقفز على عربة الغرفة الموسيقية التي هي عماد المهرجان .

س ١٢ - « كلما ازدادت . . . كلما دخل » والمأخوذ رغما عن بنية اللغة العربية من التعبير الانجليزي « The more... The More » .

والسؤال الذي يفرض نفسه الآن هو : هل اختار محفوظ لمعجمه اللغوي مثل هذه العينة من التعابير والألفاظ التي بليت من فرط تهافت الكتاب عليها أم آثر تفجير الطاقات الايحائية والتصريحية المتوفرة في اللغة على نحو طريف يفوح منه شذى الجدّة والابتكار دون إغراق في غريب القول أو عجمته ؟

اذا التقطنا قطعة عشوائية من أسلوبه ــ ولتكن من مستهل الفصل الأول من « اللص والكلاب » فسنقف على عينة مثالية من أساليب محفوظ الأثيرة لديه : فبالرغم من أن المؤلف يختار الطريقة المباشرة لسرد



أحداث روائية ونقلها من الصورة الواقعية « المفترضة » إلى صورة لغوية ، والتى هى الطريقة الأكثر شيوعا فى الأدب الروائى ، وفيها يقوم بالسرد ضمير الغائب « الكلى الوجود » omniprent أى الموجود فى كل مكان فى جميع الأوقات ، بالرغم من ذلك فإن معظم الأحداث تروى من وجهة نظر البطل « سعيد مهران » ومن خلال وجهة نظره أيضا نتعرف على البيئة الزمانية والمكانية لواقع الأحداث . ولننظر إلى هذه المجموعة من التعبيرات غير التقليدية :

فباب السجن يوصف بأنه « أصم » (وعلى الأخص من وجهة نظر سجين خارج لتوه بعد قضاء أربع سنوات كاملة خلفه) . والأكثر شيوعا استعمال صفة الصم مع الأحياء أما مع الجماد فتكثر مع « الحجر » ولكنها تعتبر جديدة نسبيا مع « الأبواب » . واستعمالها الراهن يوحى بصلابة الباب وثخانته ومنعته .

كذلك فعل « يبتعد » مستعمل هنا استعمالا طريفا حيث يقتصر استعماله فى الشائع على الأحياء ممن يملك نعمة الإرادة . أما جعل باب السجن الأصم « يبتعد » فهذا شىء جديد فى بابه .

وهناك أيضا « الأسرار اليائسة » ؛ فصفة اليأس لصيقة بكل ذى عقل وفكر ، إما إطلاقها على شىء اعتبارى « كالأسرار» ففيه خروج عن الشائع المألوف وربما يوحى بأن هذه الأسرار تبعث على الكآبة واليأس ليست هى ذاتها قادرة على استشعار اليأس .

ولدينا أيضا تعبير « الطرقات المثقلة بالشمس » وربما كان ابتكارا مشتقا من التعبير الانجليزى Sun-laden ولكنه على أى حال جديد فى العربية لم ألحظه من قبل .

وصفة الجنون كذلك قد تلصق بكل ذى عقل ــ عندما يفقد عقله . ولكن كاتبنا يقول فى سرده « هذه السيارات المجنونة » . نفس هذه الظاهرة ــ ظاهرة الصفات التى خرجت عن إطارها الطبيعى لتلصق بجماد من الجوامد أو معنى من المعانى . نلحظها فى الأمثلة التالية :

« حتى الأعوام الغالية » : والغلو هنا نسبى حيث أن التعبير يشير إلى السنوات الأربع التى قضاها سعيد وراء جدران السجن وهو فى مقتبل شبابه ومن ثم فهى عزيزة غالية الثمن من وجهة نظره هو على الأخص .

– « آن . . . للخيانة أن تكفر عن سجنتها الشائهة »

– آن للغضب أن ينفجر وأن يحرق » ، والقدرة على الانفجار وعلى التسبب فى الاحراق عادة قاصرة على الأشياء المادية الملموسة ولا تنصرف على المعنويات مثل الغضب .

– « وسطع الحنان فيها غب المطر » : الفعل سطع لصيق بالشمس أو بكل ما يصدر عنه ضوء أو لمعان ، وليس من المعتاد أن يكون ما يصدر عنه ضوء أو لمعان ، وليس من المعتاد أن يكون الفاعل له شيئاً معنوياً « كالحنان » .

– هذا الشارع ذو البواكى العابسة : والبواكى عابسة من وجهة نظر بطل القصة ، بمعنى أنها مثل المقيمين فوقها أو المارين تحتها ليست مرحبة بعودته من القلب .

– « الجدران المتجهجة المقشفة » : والجمع بين الجدران وبين حالة القشف التى تصيب الجلد فى فترات طقسية معينة أو فى سن معينة لأمر فريد من نوعه ويؤكد مزاج البطل السوداوى حيال بيئته المكانية بكل ما فيها .

– « ونوافذ المنازل المغرية » : وإطلاق صفة الإغراء على نوافذ المنازل المفتوحة لا تصدر إلا من اثنين ، إما من روميو ينتظر ظهور جولييت ، وإما من لص منازل يتوق إلى الوثوب من خلالها . وصاحبنا طبعا فى حالته الراهنة أبعد ما يكون عن روميو .

– « زحف الحصار . . ليطوق الغافل »
– « طارت رأس القلعة فى السماء »
– « انساب الطريق فى الميدان » .

وهكذا تبتدى لنا من خلال هذه الشريحة المجهرية مزايا أسلوب محفوظ المحافظ فى غير تزمت ، المجدد فى غير تبهرج . فقد أدار ظهره للتعابير المتحجرة التى عرضنا لها فى الجزء الأول من هذا التحليل المقارن ، واختار لنفسه معجماً لغوياً ناضراً يشع حيوية وأصالة ، وينفذ إلى القلب والعقل معاً دون حواجز صناعية .

واستكمالاً لحديثنا عن المعجم اللغوى لنجيب محفوظ ينبغى أن نمد البصر قليلاً لنستطلع آفاق ما يسمى « بالتشبيه » وهو أكثر « مباشرة » من ألوان « الاستعارة » التى أتينا على ذكر أمثلة منها ، ويفترض أن فرص التجديد والابتكار فيه أصعب . ولننظر أولا إلى بعض التشبيهات المتداولة ثم نقارنها بتشبيهات محفوظ فى الرواية ذاتها وفى الفصل الأول أيضاً :

– إنه قوى (أو شجاع) « كالأسد »
– شىء مستحيل (أو خيالى) مثل « الغول والعنقاء والخل الوى »
– اكرم من « حاتم الطائى »
– فلانة فى جمال « القمر »
– طويل « كالنخلة »
– بخيل « كيهود خيبر »
– أبيض مثل « الفل »

هذه هى الخلفية اللغوية المتاحة التى يتحرك محفوظ أمامها(١) ويجاهد فى سبيل إبراز طابعه الخاص وقدراته الخلاقة فى تكوين نماذجه التصويرية . ورموزه المتميزة . فكيف كان تحرك محفوظ ؟

يشبّه الرؤوس التى تشرئب من داخل الدكاكين لتلقى بنظرة سريعة عليه « برؤوس الفيران » وهى تطل من جحورها متوجسة خيفة أن يفتك بها عدوٌ أو غريمٌ . وكان من الممكن استعمال الأرانب فى هذا التشبيه ولكنه ربما أراد توكيد مشاعر الكراهية والازدراء التى يكنها البطل لهؤلاء الناس .

وفى تشبيه آخر أُريد به أيضا الايحاء بالكراهية والازدراء يخاطب البطل سعيد مهران غريمه عليش (داخليا) بقوله « كنت تتسمح فى ساقى » كالكلب .

وهكذا يأبى محفوظ الاكتفاء بتعبير تشبيهى بسيط مثل « زيد شجاع كالأسد » أو عُمرو فى وفاء الكلب » بل هو ينسج تعبيراً فنياً متكاملا فعملية التمسح فى ساقىْ سعيد التى كان يقوم بها « الخائن » عليش تنطوى على معنيين متضاربين : معنى الوفاء الذى يقترن بالكلاب ، (الكلاب المنزلية أو البوليسية المروضة) ، ومعنى الحقارة الملتصق باسم الكلب أيضاً .

ثم يشبه الحصار الذى سقط على اثره فى قبضة الشرطة بأنه « زحف » حوله « كالثعبان » حتى طوقه . واختيار الثعبان أيضا ذو مغزى دقيق فهو لا يتصف بالقدرة على الالتفاف و « التطويق » فحسب بل بالغدرواللؤم ، تماما كصفات رجال الشرطة من وجهة نظر سعيد مهران .

وفى موضوع آخر يقول عن سعيد وهو يرقب عليش الضخم الجثة : « بدا سعيد وهو يتابعه كأنه نمر يتربص بفيل » . ويلاحظ تكامل الصورة هنا أيضا إذ شبه كلاً من الرائى (سعيد) والمرئى (عليش) بنمر وفيل على التوالى طبقا لحجم كل منهما النسبى ، كما شبه مراقبته له « بالتربص » وهى لفظة ديناميكية أذ تذكرنا « بوضعة » النمر المعهودة التى يستعد بها للانقضاض والاجهاز على فريسته .

ولننتقل الآن بجهرنا إلى الظواهر التركيبية فى أسلوب نجيب محفوظ ، أى تركيب الجمل عنده طولاً وقصراً ، ونوعها : هل يغلب عليها الطابع البسيط أم المتوازى أم المتداخل(٢) ، وهل هى جمل إسمية أم فعلية ، كاملة أم ناقصة .. إلخ ، والنماذج التنظيمية لها patterning ، وما دور ذلك كله فى تطور الحبكة الروائية والأثر الاجمالى للرواية .

يتبين من البحث المتأنى أن الكاتب يعتمد كثيرا فى أسلوبه على الجمل القصيرة الديناميكية المتدافعة الواحدة تلو الأخرى ؛ فالطابع الغالب على أسلوبه هو تفضيله للجمل التوازنة المترابطة بواسطة أدوات الربط المختلفة ، وعلى رأسها « حرف الواو » ، لما يسبغه على السياق من حركة نشطة فعالة ودقات متتالية متسقة ، مما يذكرنا بأسلوب « إرنست همنجواى » . يقول الكاتب ص ٩ ، والبطل سعيد مهران يجتر ماضيه فى قطعة فنية رائعة من قطع « تيار الوعى » :

- انطبعت آثار العيد والحب والأبوة والجريمة فوق أديم واحد .
- وترامت الجوامع الشاهقة .
- وطارت رأس القلعة فى السماء الصافية .
- وانساب الطريق فى الميدان .
- وتجلت خضرة البستان تحت الأشعة الحامية ،
- وهبت نسمة جافة رغم القيظ منعشة .

وفى موقع آخر ص ٨ يتوعد سعيد غرماءه بقوله :

« جاءكم من يغوص فى الماء كالسمكة ،
ويطير فى الهواء كالصقر ،
ويتسلق الجدران كالفأر ،
وينفذ من الأبواب كالرصاص .

ومن ناحية أخرى يسمح اختيار محفوظ لطريقة تيار الوعى باستخدام شتى ألوان الجمل من خبرية إلى أستفهامية إلى استنكارية إلى تعجبية ، وجمل الأمر والنهى والنداء .. أى خضم هائل من التنويعات والتصريرات مثل لوحة من الفسيفساء التى تزخر بضروب شتى من التكوينات والألوان ، مما يستدعى إلى الأذهان أسلوب جيمس فى رواية « صورة الفنان فى صدر شبابه »(٣)

ويبهرنا محفوظ بعبقريته اللغوية حينما نجد علاقة استعمال الجمل القصيرة البسيطة Simple sentence الخالية من التوازى أو مطردة بين التداخل وبين تنامى الحركة الدرامية ولنبدأ بجملة من أطول جمل روايته وأكثرها تداخلاً ونسبر الجو العام فيها فنجده جواً هادئاً متراخياً حيث يجتر بطلنا سعيد ذكريات بداية تعرفه على « نبوية » ، واصفا فى « بورترية » رائع مظهرها الساحر وملامحها الخلابة بل وخلفيتها المهنية أيضاً ، لذا فلا مانع من إطالة الجملة حتى يتباعد طرفاها تباعداً عجيبا :

« ... والبقال يقع دكانه أمام بيت الطلبة وتجىء نبوية حاملة السلطانية لتشترى ما تشاء فى ثياب مهندمة بل تعد زينة وسط أمثالها من الخادمات لذلك عرفت بخادمة الست التركية نسبة إلى تركية عجوز كانت تقيم بمفردها فى بيت محاط بحديقة كبيرة فى آخر الطريق وكانت غنية ومتكبرة وتفرض على كل من يمت إليها بسبب أن يكون جميلاً وأنيقاً ونظيفاً نبوية متعلة شبشبا يطوق جلبابها حيوية جسد ثائر وحتى الأعين غير المسحورة أى أعين الآخرين وصفت جمالها بأنه جمال فلاحىّ لذيذ الطعم باستدارة الوجه الخمرى والعينين العسليتين والأنف الصغير الممتلىء والفم المتشرب بماء الحياة والدقة الخضراء فى الذقن كالخال ... »
(اللّص والكلاب : ١٠٢)

وعندما يسود التوتر فى علاقة البطل وصاحب تيار الوعى بنفسه أو بعلاقاته مع الآخرين يشتد الايقاع وتقصر الجمل نسبياً (انظر مرة أخرى الجملة التى يتوعد فيها أعداءه أو التى يصف فيها طريقه إلى بيت عليش) .

وتبلغ القصة ذورتها والتوتر منتهاه فى الصفحات الأخيرة (صفحتا ١٨٠ ، ١٨١) عندما تبودلت النيران « بينه » وبين الشرطة وكلما اشتد أوار المعركة قصرت الجمل وكأنها تلهث مع اللاهثين ؛ فضمرت حتى أصبح كل منها مكون من مجرد خمس أو ست كلمات فى المتوسط :

« ورأت عيناه المعذبتان بالخوف شبح الموت يشق الظلام . وجفلت سنناه بلا أمل . وأحس حركة غادرة فاستشاط غضبا وأطلق النار . وانهال الرصاص حوله فخرق أزيره أذنيه ، وتطاير نشار القبور . وأطلق الرصاص مرة أخرى وقد ذهل عن كل شىء فانصب الرصاص كالمطر . وفى جنون

صرخ :
- يا كلاب !

وواصل اطلاق النار فى جميع الاتجاهات .

وإذا بالضوء الصارخ ينطفىء بغتة فيسود الظلام . وإذا بالرصاص يسكت فيسود الصمت . وكف عن اطلاق النار بلا إرادة . وتغلغل الصمت فى الدنيا جميعا . وحلت بالعالم حال من الغرابة المذهلة . وتساءل عن . . . ولكن سرعان ما تلاشى التساؤ ل وموضوعه على السواء وبلا أدنى أمل . وظن أنهم تراجعوا وذابوا فى الليل . وأنه لا بد قد انتصر . وتكاثف الظلام فلم يعد يرى شيئا ولا أشباح القبور . لا شىء يريد أن يُرى . وغاص فى الأعماق بلا نهاية . ولم يعرف لنفسه وضعا و موضوعا ولا غاية . وجاهد بكل قوة ليسيطر على شىء ما ، ليبذل مقاومة أخيرة . ليظفر عبثا بذكرى مستعصية . وأخيرا لم يجد بدا من الاستسلام . فاستسلم بلا مبالاة . . . بلا مبالاة . . . »

وبالإضافة إلى السرد الذى أتى فيه محفوظ بكل جديد مبتكر ، فقد « طاول السحاب » فى حواره الذى سنختار منه الثلاثة أمثلة الأولى فى نفس الكتاب . ولكى نستشعر مقدار نبوغ محفوظ وتفوقه فى صنع الحوار العميق المكثف يحسن بنا أن نعرض أولاً لمثال من أمثلة الحوار لموقف مغاير عند أديب آخر من أدباء العربية وهو المرحوم محمد عبد الحليم عبد الله فى رواية « غصن الزيتون » . وسنرى من أول قراءة لكليهما مدى البون الشاسع الذى قطعته الرواية المصرية والأساليب اللغوية الأدبية بين العهدين :

[فى فترة تبادل الإعجاب بين بطلىّ الرواية قبل أن يصرح أحدهما بغرامة للآخر]

عطيات : إلى أين ؟
(عبده) : ليتنى أعرف .
(فعادت ترجونى ، فقلت لها)
(عبده) : إلى بيتكم .
عطيات : آه .
(عبده) : نعم .
عطيات : إن أبى مسرور منك جدا جدا — إلى حد لا تتصوره
(عبده) : صحيح ؟
عطيات : يجب أن تصدقنى . أنا صريحة هكذا ولا أعرف الكذب .
(عبده) : وما الذى أعجبه فى ؟
عطيات : يقول إن الأيام المقبلة ستكشف لنا عن طيبة قلبك .
(عبده) : اشكريه بالنيابة عنى على حسن ظنه .
عطيات : ولم لا تشكره أنت بنفسك ؟ ألأنك لن تزورنا مرة أخرى ؟

ومثل هذا الحوار يبدو ضعيفاً ساذجاً اذا ما قورن بداية بحوار سعيد مهران مع الشيخ الصوفى الذى يتسم بتعدد مستويات المعنى ، حيث تجد المعنى الصريح المباشر والمعنى الضمنى ، وتجد محاولة مبذولة من كل جانب لتحقيق هدفه والوسائل المتعددة المتبعة فى هذا السبيل ، وستجد كل ألوان المشاعر الخفية المتوارية التى يخفيها أصحابها فى جونهم ويراوغون ويداورون فى التعبير خشية انكشاف « دخيلتهم » .

دخل سعيد على الشيخ فجأة دون سابق موعد وهو يرغب فى الإيواء بصومعته بعيدا عن أعين العدالة ريثما يدبر خططه للانتقام من « ظالميه » ، فحاول قدر استطاعته أن يلبس ثوب الهدوء والأدب والمجاملة ، محاولا أيضاً أن « يرفع الكلفة » بينهما فكان أن « تربع سعيد أمام الشيخ على الحصيرة » ، ثم انطلق يقول : « أجلس دون استئذان لأنى اذكر أنك تحب ذلك » .

وهو هنا من باب إظهار التأدب يعترف بأنه ربما قد فعل شيئا غير لائق بالنسبة للغرباء . ولكنه أباح لنفسه الجلوس دون استئذان لادراكه من خبرته القديمة مع الشيخ أنه يحب ذلك .

فهل رحب الشيخ بهذا التبسط ، وهذا الاحتكام إلى ماضى العلاقات بينهما ؟ من رد فعل الشيخ يبدو للوهلة الأولى أنه إما غير ذاكر لهذا الماضى الودّى وإما مدّع ذلك كنوع من التنصل من لقاء هذا القادم الثقيل . اذ يقول الكتاب :

« ابتسم دون أن ترتسم على شفتيه . . . ابتسامة » فهل صرف هذا الموقف « البارد » صاحبنا عن عزمه ؟ كلا . فقد استمر ، بل ألقى بكل ثقله فى العبارة التالية :

— « لا تؤاخذنى ، لا مكان لى فى الدنيا إلا بيتك » .

أى أنه يلتمس منه السماح له بالايواء فى بيته ، مناشدا حاسة الكرم والجود وإغاثة الملهوف الكامنة فى نفس الشيخ . وجاءه رد الشيخ موحيا بعدم تحمسه للتعاون :

— « انت تقصد الجدران لا القلب » .

وما لبث سعيد أن صارح الشيخ دون أدنى مواربة بأنه خارج لتوه من السجن فكان جواب الشيخ :

— « انت لم تخرج من السجن . . »

وهكذا عاد الشيخ مرة أخرى إلى ألفاظه المزدوجة المعنى وموقفه السلبى غير المتعاون . وحتى عندما أكد له سعيد أن كل سجن يهون إلا سجن الحكومة » اكتفى بترديد نفس العبارة ، وبلا تعليق ،

— « يقول إن كل سجن يهون إلا سجن الحكومة ! »

ولما واصل الشيخ إجاباته المبتورة المغرقة فى الغموض استنتج سعيد بعد لأى ، أن الشيخ معرض عنه : « كم أعرضت عنى حتى خلتك تطردنى طردا » . ثم أشفع هذه الجملة بجملة أخرى خبرية فى مظهرها ولكنها فى الواقع التماس بطلب اللجوء :

— « مولاى ، قصدتك فى ساعة انكرتنى فيها ابنتى . . . »

فهل لان الشيخ إزاء هذا الاسترحام الذى يكاد يتدنى إلى مستوى الاستجداء ؟ لم تكن إجابة الشيخ هنا بأفضل من سابقاتها :

— « يضع سره فى أضعف خلقه ! » . وفى موضع آخر — حينما يؤكد له سعيد أنه لا يريد بيتا بأويه فحسب بل « أكثر من ذلك » أود أن أقول اللهم ارض عنى . . » يرد عليه الشيخ « كالمترنم » :

— قالت المراة السماوية « أما تستحى أن تطلب رضا من لست عنه براض ؟ »

هذه الاستجابات غير المباشرة الموحية بإعراض صاحب البيت عن ضيفه رغم تذكره إياه لم تثن الضيف غير المرغوب فيه عن هدفه فغير مجرى الحديث قليلا بتساؤ له الذى لا يستهدف اكتساب معلومات بقدر ما يستهدف كسر حاجز الجمود ، وانصراف الشيخ عنه ، حيث « أغمض الشيخ عينيه فكأنه نام » :

— « ألا تزال تحيى الأذكار هنا ؟ »

فلم يجد هذا التغيير فى التكتيك نفعا مع الشيخ الفاقد الاهتمام بضيفه . فعاوده

سعيد بقوله فى قلق :

- « ألا ترحب بى ؟ » ومثل هذا السؤال يتطلب الاجابة « بنعم » أو « لا » تحت الظروف المعتادة . أما عند الشيخ فالجواب « ضعف الطالب والمطلوب . . » !

ويمضى هذا الحوار العجيب الحافل بالتكتيكات المتغيرة ، المنبثق من شخصية ومواقف كلا الطرفين وكأنه لعبة المطاردة الأبدية بين القط والفأر ، كلاهما لا يريد الاستسلام ، ولا هو بقادر على تحقيق نصر مؤكد . أى لا الشيخ قادر بأسلوبه فى الحوار أن يفشى روح اليأس والقنوط فى نفس سعيد من مساندة الشيخ وايوائه له فيرجع على أعقابه ويعود من حيث أتى . ولا سعيد قادر على الاسترحام واستجداء العطف على منبوذ أنكره الجميع حتى ابنته الوحيدة ، والاحتكام إلى ماضى العلاقات والود المتبادل .

وأخذ الحوار يتصاعد حتى أوجه بتساؤل سعيد :

- « هل من خدمة أؤديها لك » ؟

فلم يعن الشيخ بالالتفات إلى قوله فى بادىء الأمر ، ولكنه ما لبث أن دخل مع سعيد فى الحوار التالى :

الشيخ : خذ مصحفا واقرأ . . . .

سعيد : غادرت السجن اليوم ولم اتوضأ . . . .

الشيخ : توضأ واقرأ . . . .

سعيد : انكرتنى ابنتى ، وجفلت منى كأنى شيطان ، ومن قبلها خانتنى أمها !

الشيخ : توضأ واقرأ . . . .

سعيد : خانتنى مع حقير من اتباعى ، تلميذ كان يقف بين يدى كالكلب ، فطلبت الطلاق محتجة بسجنى ، ثم تزوجت منه . . .

الشيخ : توضأ واقرأ . . .

سعيد : ومالى ، النقود والحلىّ ، استولى عليها ، وبها صار معلما قد الدنيا ، وجميع انذال العطفة أصبحوا من رجاله . . .

الشيخ : توضأ واقرأ . . .

سعيد : لم يقبض على بتدبير البوليس ، كلا ، كنت كعادتى واثقا من النجاة ، لكلب وشى بى ، بالاتفاق معها وشى بى ، ثم تتابعت المصائب حتى انكرتنى ابنتى . . .

الشيخ : توضأ واقرأ « قل ان كنتم تحبون الله فاتبعونى يحببكم الله » ، واقرأ « واصطنعتك لنفسى » وردد قول القائل « المحبة هى الموافقة أى الطاعة له فيما أمر ، والانتهاء عما زجر ، والرضا بما حكم وقدر » .

وهكذا تكررت محاولات سعيد التملص من تنفيذ توجيه الشيخ له بالقراءة فى المصحف خمس مرات . وفى كل مرة يذكر تبريرا جديدا :

(١) عدم الاستعداد بالوضوء .

(٢) انكار ابنته له ومن قبلها خيانة أمها .

(٣) خيانة أمها له مع أحد صغار اتباعه ثم زواجها منه .

(٤) استيلاء تابعه الخائن على أمواله ، واستحواذه على ولاء الناس .

(٥) قيام تابعه الخائن مع زوجته السابقة بالوشاية به لدى الشرطة .

أى أن الموازين قد انقلبت ، والأدوار قد انعكست ، فأصبح سعيد الآن هو الذى يقوم بالمراوغة . فبدلا من أن يلبى نداء الشيخ بالقراءة فى المصحف الشريف أو يعلن رفضه الصريح له ، يصر ـ فيما يشبه محاولة التملص ـ على استعادة ذكرى الصدمات التى حلت به والتى أفقدته فيما يبدو ثقته فى العناية الإلهية .

وأما الشيخ فليس أقل عنادا من صاحبه إذ يظل يكرر ست مرات نداءه بأن يقرأ (فى المصحف الشريف) بالرغم من الموقف السلبى الذى تنطوى عليه إجابات سعيد المراوغة . ثم يشفعها أخيرا فى نهاية هذا « الكريشندو » الطريف Crescendo بتحديد ما يحسن به قراءته[٤] .

ويبدو أن سعيد من جانبه قد قبل واستسلم وأخذ بنصيحة الصوفى له بدليل أنه نجح فى الحصول على حق اللجوء فى كنفه ! ولكن هل هو ايمان حقيقى مستقر فى القلب أم مجرد محاولة شكلية لاسترضاء الشيخ للحصول منه على أكبر قدر من المكاسب . ولننظر فى كلمات سعيد التالية :

« . . . أمامى ليلة طويلة . هى أولى ليالى الحرية .

وحدى مع الحرية . أومع الشيخ الغائب فى السماء .

المردد لكلمات لا يمكن أن يعيها مقبل على النار . ولكن هل من مأوى آخر آوى إليه ؟ . . . »

بعد هذا العرض لديناميكيات هذا الحوار الثنائى ، نديز وجوهنا إلى حوار ثنائى آخر بين سعيد وغريمه رؤوف علوان ، حيث عملية التعرف تتم بأسرع من ما حدث فى الحوار السابق :

- « أستاذ رؤوف . . . أنا سعيد مهران !

- « سعيد ! . . . أووه . .

ثم دعاه من فوره إلى ركوب سيارته إلى جواره . وهكذا كان لقاؤهما فى بدايته موفقا ، واستمر تبادل عبارات المجاملة ، بل وتبادل الأنخاب أيضا « فى صحة الحرية » ، وهكذا إلى أن اختل التوازن الهش السائد بينهما بملاحظة عابرة أفلتت من لسان سعيد عندما قال تعقيبا على قول رؤوف « لتكن هدنة ولكل جهاد ميدان » ، مشيرا إلى بهو منزل رؤوف :

- « وهذا البهو الرائع كالميدان . . » ولما سئل عن معنى تشبيه « البهو » بالميدان ، قال مفسرا : « أقصد أنه مثال للذوق الرفيع . . » فهل اقتنع محدثه بهذا التفسير ؟ كلا ، بل أدرك لتوه أنها إجابة مراوغة .

وتكهرب الجو حيث انهارت أواصر المودة الزجاجية التى كانت تصل كلا المتحدثين ، وعبثا حاول سعيد إعادة إصلاح الموقف بشتى الأساليب فتارة يعتذر بقوله « لم أقصد سوءا على الإطلاق . . » ثم :

- « بالله لا تغضب هكذا . . ومرة ثالثة يقول معتذرا :

- « لم أتخلص بعد من جو السجن فيلزمنى وقت طويل حتى استرجع آداب الحديث والسلوك » ثم يعقب ذلك بقوله :

- « ان رأسى مازال دائرا من أثر المقابلة الغريبة التى أنكرتنى فيها ابنتى . . »

وهذه المحاولات المتكررة (وعددها أربع) التى تصل إلى حد الاستجداء

لإصلاح الموقف المتأزم مع صاحب الدار تصل إلى ذروتها عندما يعرب هذا الأخير عن عفوه برفع حاجبيه الصاعدة شعيراتها إلى أعلى ، ثم يشجعه على مواصلة وجبة الطعام التى كان يتناولها قبيل انهيار السلام بينهما بقوله المفعم بالاهانة : « كُلْ ! »

وما أن عادت المياه إلى مجاريها فترة وجيزة حتى أفلت لسان سعيد بخطأ جديد حينما قال مشيرا إلى اللصوصية « إنها مجزية جدا كما تعلم . . » فصرخ رؤوف بحدة :

– « كما تعلم ! من أين لى أن أعلم ؟! »

ومرة أخرى يتكهرب الجو نتيجة الحساسية الفائقة التى يفسر بها رؤوف كلمات محدثة التى قد تحتمل أكثر من معنى . ووضح أنه لم يعد فى الإمكان أن يعود رؤوف إلى صفائه الطبيعى رغم اعتذار سعيد بقوله :

– « لِمَ تغضب هكذا ؟ قصدت أن أقول كما تعلم عن ماضىّ » .

وهكذا تطور الموقف على اثر فلتىّ لسان سعيد أو انحسار الخمار عن دخيلة نفسه حتى أصبح جل هم محدثه أن يتملص من استضافته ـــ تماما كما حاول أن يفعل من قبله الشيخ علىّ ، بل وأن يجهز على الحديث معه. فكان رده على اقتراح سعيد بالعمل صحفيا معه فى الجريدة ، اعتمادا على قراءته لتلال من الكتب بإرشاده ، وطول شهادة رؤوف له بالنجابة أن هز رأسه فى ضجر وقال :

– « لا وقت للمزاح ، أنت لم تمارس الكتابة قط ، وأنت خرجت أمس فقط من السجن ، وأنت تعبث وتضيع وقتى بلا طائل . . »

وبعد ذلك عبر عن ضجره ورغبته فى الإجهاز على المناقشة بوسائل لغوية وغير لغوية مثل النظر إلى ساعته وقوله : ردا على قول سعيد « أنا واثق من انى أخذت من وقتك أكثر مما يجوز : »

– « نعم فأنا مرهق بالعمل » .

وفى ختام المناقشة الثنائية أخرج من حافظة نقوده عشرة جنيهات ووضعها فى يد سعيد فيما يشبه « الرشوة » حتى لا يزعجه بزيارة أخرى ، ثم أكد هذا المعنى بقوله انه دائما مرهق بالعمل وإنه « من النادر أن تجدنى خاليا كم وجدتنى الليلة » .

ووضح من مقارنة هذين الحوارين أن الهدفين واحد : هدف الشيخ على وهدف رؤوف علوان : فكلاهما غير متحمس للقاء سعيد أو لمساعدته أو حتى للحديث معه . ولكنهما يراوغان فى القول تمسكا منهما بالحد الأدنى المطلوب للإبقاء على العلاقات الاجتماعية . هذا غير أن أكثرهما صراحة وحسما ووضعا للأمور فى نصابها رغم أقنعة المجاملة المبدئية المؤقتة كان رؤوف ، أما الشيخ فلم يستطع تحقيق هدفه فى التخلص من زائره الثقيل حيث أن شخصيته ومواقفه منعاه من ذلك ، على عكس رؤوف الذى كان أسعد حظا لسعة حيلته وعظم امكانياته .

ولم يبق الآن سوى الحوار الثالث والأخير فى دراستنا وهو يفوق سابقية من حيث عدد المتحادثين مما يلقى بعبء أكبر على الكاتب حيث يصبح هنا مطالبا بإدارة حوار متعدد الأطراف ، وليس ديالوجا ثنائيا ، لكل منهم شخصيته ومواقفه السابقة والحالية ووضعه بين الآخرين أما قناع المجاملة والحفاظ على الحد الأدنى من العلاقات الاجتماعية الذى أشرنا إليه فى المثالين السابقين فليس بغائب فى هذا الحوار أيضا ـــ باستثناء المخبر يجاهر برأيه بدون مواربة : – « اسكت يابن الثعلب ، ماذا تريد » . . إلخ » وفى موضع آخر : – « من إين لك هذا العلم ؟ » أكنت تسرق

فيها تسرق الكتب ؟ »



أما طرفا النزاع والمتحاوران الرئيسيان : سعيد وعليش فقد أجادا تمثيل دوريهما واصطناع نبرات المسالمين . بل كان موقف عليش فى بعض الأحيان ميالا إلى « الاعتذار » وتبرير أفعاله التى يعيبها عليه سعيد . ولكن برميل البارود الساكن أشرف على الانفجار مرتين : مرة عندما رفع سعيد صوته قائلا عن ابنته الصغيرة سناء : « شرعا هى حق لى لشتى الملابسات والظروف » . مما كهرب الموقف وجعل عليش يتساءل : « ماذا تقصد ؟ » ومالبث المخبر أن هدأ الموقف بحسم قائلا : « لن يجىء من الكلام إلا وجع الدماغ » .

وفى المرة الثانية تساءل سعيد فى تحد : « خبرنى كيف امكنك أن تعيش فى سعة وأن تنفق على الآخرين ؟ » مما دفع عليش من جديد إلى الصياح فى احتداد : « هل انت ربنا حتى تحاسبنى ؟ » وعندئذ تدخل أحد « ما سحى الجوخ » لتهدئة الموقف قائلا : « إخز الشيطان يا سعيد » . وأما المخبر فقد حذره من الخروج عن الموضوع الأصلى المتفق عليه وهو موضوع ابنته « فهذا خير لك » .

ويتضح مما تقدم أن المرتين اللتين تكهرب فيهما الجو فى هذا الحوار كانا نتيجة لأقوال نطق بها سعيد ، تماما كالحال فى حواره مع رؤوف ، مع فارق هام وهو أن أقواله المثيرة هنا كانت متعمدة وليست من قبيل زلة اللسان مثلما كانت مع رؤوف ! والدافع إلى انقلاب أعصاب سعيد ، وانحسار قناع المجاملة عن وجهه ها هنا قوى ومقنع حيث الموقف متفجر وقابل للاشتعال وليس كالموقفين الآخرين .

هذا وبالرغم من هذه الفلتات المقصود منها وغير المقصود فإن سعيد بصفة عامة كان متمالكا أعصابه مسيطرا على مشاعره مظهرا أقل القليل ، وكأنه جبل جليدى طاف فوق سطح مياه المحيط يغوص معظمه فى الأعماق المظلمة . فقد أنهى هذا الحوار مع عليش « وزبانيته » بمنتهى الهدوء والسكينة :

– « . . . لا شك انه خير لى أن أنسى الماضى وأن أبحث عن عمل حتى أهيىء للبنت مكانا طيبا فى الوقت المناسب » . ثم أردف هذه النبرات المسالمة بقوله «أريد كتبى» فلما جىء له بكتبه التى ضاع أكثرها

بيد سناء جملها وانصرف وهو يضمر فى نفسه الكثير برغم الصمت الذى يندثر به .

نخرج من هذه « القراءة الأسلوبية » فى بعض أدب محفوظ بعدة ملاحظات من أهمها :

(١) إن اختياره لألفاظه ، أو معجمه اللغوى ، يتم من منطلق الرغبة فى تعزيز الأثر « الكودى » للغة ، بنبذ التعابير الاصطلاحية التقليدية التى « نحل وبرها » ، واستبدالها بتعابير أخرى تنبض بحيوية المشاعر وزخم الواقع .

(٢) أن توظيفه للغة فى خدمة المعانى لتجسيدها تجسيدا حيا لا يقتصر على الألفاظ المفردة فحسب بل يتجاوزه إلى الظواهر التركيبية أيضا ، فهى تنطق بكل ما يبغى الروائى اشاعته فى نفوسنا من رتابة وتراخ ، أو توتر وجهد عصبى ، أو غير ذلك من التقلبات النفسية والعصبية .

(٣) ان هناك ازدواجية رائعة ، تتبدى بشكل خاص فى الحوار ، بين المعنى الصريح والمعنى الضمنى . حيث غالبية الشخوص ــ وعلى رأسهم ، محور الرواية ، يظهرون غير ما يبطنون

أى أن أقوالهم غير متطابقة مع أفعالهم ، أو أفكارهم ، مما يضفى على الجو العام لمسة واقعية نادرة ، فلكم واجهتنا فى الحياة مواقف تتسع فيها الهوة بين الظاهر المحسوس والواقع الدفين فى أعماق النفس والشعور ، لا فرق فى هذه المواقف بين بيئة متعلمة وبيئة جاهلة أو بين غنية وأخرى فقيرة ، فالقدرة على البيان والقدرة على الإبهام سيان لا تعرفان الحدود الثقافية أو الاقتصادية .

أما غياب هذه الازدواجية عند غيره من الكتاب فينبىء عن قلة إدراك لما تنطوى عليه النفس البشرية من مستويات متعددة ورغبات متصارعة فى التفكير والشعور والتعبير .

(٤) أن هناك ترابطاً عضوياً مدهشاً بين الصور والمواقف المتعاقبة فضلا عن التماسك الداخلى الشديد لكل منها على حده . فلكل موقف من المواقف الحوارية التى سلطنا عليها الضوء بنيان متكامل من مقدمة إلى تطور إلى خاتمة . فموقف سعيد مع الشيخ مثلا يتصاعد فيه صراع الإرادات حتى يصل إلى الذروة عندما يصدر الشيخ ــ فيما يشبه « عرض شروط » مقابل قبول ايواء هذا القادم اللحوح ــ أمره بقراءة القرآن والأوراد المقدسة مكرراً هذا الأمر تكرارا يعيد إلى الأذهان أساليب الحوار فى روائع الأدب المسرحى العالمى الكلاسيكى .

وكذلك موقف سعيد الشناثى مع رؤوف ، فهو موقف ذو بنية متكاملة حيث يحتدم فيه صراع الإرادات حتى ينتهى بما يشبه « قرار الطرد » المغلف بحركة نفحة مبلغ عشرة جنيهات ، والمسبوق بحركة دعوته لتناول الطعام حيث استمر خط تناول الطعام فاستغرق معظم الجلسة كخلفية قوية التأثير لحوارهما ، حيث انقطع عند تأزم الموقف وبلوغ سوء التفاهم ذروته ، ثم مالبث أن عاد بإيماءة من المضيف وفعل أمر مقتضب «كُلْ» .

وأما الموقف الحوارى الجماعى الثالث بين سعيد من جهة وعليش وزمرته من جهة أخرى فله أيضا بداية ووسط ونهاية ، وتتنامى فيه الأحداث حتى تصل إلى ذروتها بدخول سناء ابنه سعيد وإنكارها له الذى سبب له صدمة نفسية فادحة وهشم جميع توقعاته الطموحة فى الظهور بمظهر البطل المفترى عليه وعلى حرماته أمام الحضور . ويالها من سطور معبرة تلك التى يقول فيها سعيد بعدئذ ، ردا على نصح المخبر له (فى لهجة لم تخل من سخرية) بالبحث « أولا عن طريق مستقيم تأكل من لقمتك » :

« نعم ، كل هذا حق ، ولا داعى للأسف من ناحيتى ، وسأعاود التفكير فى الأمر كله . . إلخ »

هذه السطور التى تقطر استسلاما ومذلة ، والتى شفعها فيما يشبه الهبوط المفاجىء للحركة الدرامية anticlamax بطلب مجموعة كتبه التى تركها بالدار قبل دخوله السجن .

كل هذه المواقف الفائقة التعبير أفقدته فى تسلسل درامى رائع الثقة فى كافة احتمالات الوفيق والحلول السليمة وجعلته أكثر تشبثا باستراتيجيته الأصلية الهادفة إلى الثأر لكرامته والانتقام من ظالميه ، رغم كل ما يبديه من مظاهر الاستسلام والمسالمة .

وفى يقينى أن بصمات محفوظ الأسلوبية التى تتراءى لنا فى هذه النصوص القليلة المختارة من روايته « اللص والكلاب » لابد وأنها لا تختلف كثيرا عن بصماته فى سائر ابداعاته الأدبية ، لأن الأديب المجتهد بصفة عامة يجهد نفسه فى إبراز طابعه الخاص المتميز عن النماذج التراثية ، « فإذا استقر من ذلك على أسلوب تصويرى معين خضع فى ابداعه (هذا) لتكرار نماذجه . ومن هنا تأتى الخواص التصورية لكل شاعر ، وهى تتردد دائما بين طرفين مسنونين ، رغبة الإبداع والخلق فى كل مرة وضرورة استثمار النجزات العرية الخاصة السابقة . . . » [من كتاب ظواهر أسلوبية فى شعر شوقى للدكتور صلاح فضل : ص ٢٠٩] .

من هنا تأتى أهمية امتداد بحثنا هذا إلى سائر أعمال محفوظ سعيا وراء المزيد من الأحكام العامة على بصماته الأسلوبية وتوكيدا لما أصدرناه من أحكام فى هذه الدراسة الحالية ، مما يدفعنا إلى التوصية بإجراء الدراسات الجادة فى هذا الصدد .

كما نوصى أيضا بإجراء دراسة عن مدى التزام مترجمى أعمال محفوظ إلى اللغات الأجنبية من الناحية الأسلوبية ، وهل كانت الرواية من رواياته تترجم نصا وروحا ، قلبا وقالبا ، أم مجرد قلب بينما القالب الذى يصل عن طريقه إلى نفس القارىء الأجنبى مغاير للأصل ؟ فإن كان هناك تغاير فإلى أى حد ؟ وبالتالى نستطيع فى النهاية الحكم على عالمية أعماله وهل هى عالمية مبنية على موضوعاته ومضامينه ليس إلا ، أم على أساليبه اللغوية الأدبية كذلك ؟◆

هوامش

١ ــ ونستحضر هنا فكرة الأمامية Fore-grounding التى أثارها حفرى ليسن فى تحليله لقصيدة الشاعر الويلزى ديلان توماس هذا الخبز الذى أسر سنة ١٩٦٥

٢ ــ وهو ما يقابل بالانجليزية Complex, Compound, Simple على التوالى

٣ ــ لمزيد من التفاصيل انظر التحليل الأسلوبى البديع لمشهد الظهور الروحانى للطل ستيفين epiphany بقلم هـ . م . شورت سنة H.M. Short ١٩٨٣

٤ ــ يبرز عنصر المراوغة والأجوبة التملصية evasive فى حوار روائع الأدب المسرحى العالمى . ومثال ذلك حوار إياجو الفائق الذكاء مع عطيل الذى حاول فيه بنجاح أن يوغر قلب سيدة على زوجته ديزدمونة موظفا فى خدمة هدفه الدنىء أسلوب الإجابات المراوغة .

دراسة

الحداثة والفلسفة الروائية عند نجيب محفوظ

إبراهيم فتحى

● **مسألة التجاوز**

بعد الجائزة خفتت الصيحات التى كانت تعتبر روايات نجيب محفوظ أشياء عتيقة ، تنتمى إلى مرحلة تم تجاوزها ، هى بالتحديد الواقعية التقليدية وكان بعض أنصار « الحداثة » قد أعلن أن جيل الستينيات فى الرواية قد تجاوز انتاج محفوظ ، وقدم « حساسيات » جديدة . وربما قامت هذه « الحساسيات » على انزال « الواقع » عن العرش وتنصيب البناء اللغوى ملكا ، وعلى هجر طرائق التعاقب الزمنى فى القص ومنطقية السبب والنتيجة ، واللجوء إلى وسائل الشعر الاستعارية والنماذج الأصلية الأسطورية .

وليس أسهل من تتبع هذه « الحساسيات » لدى محفوظ فى روايات مثل اللص والكلاب والشحاذ وغيرها . كما أنه من علامات السطحية فى التناول عقد مقارنة بين أعمال كاتب مفرد تنوعت طرائقه فى التناول على امتداد عقود ، وأعمال عدد من الروائيين الممتازين قد يختلفون فيما بينهم إلى مدى أوسع من اختلاف كل منهم عن طرائق محفوظ .

● **الأفكار على قارعة الطريق ؟**

وأول ما يسترعى النظر فى بعض الدراسات الجادة عند قلة من أنصار « الحداثة » الذين لا يستهويهم وضع انتاج محفوظ فى المخزن ، هو الموقف من « الأفكار » . فالأفكار عند هؤلاء مطروحة على قارعة الطريق كما يقول الجاحظ عن المعانى وهى فى متناول كل فنان يستطيع أن يفيد منها ، بالإضافة إلى أنها موجودة فى مجالات مختلفة غير الأدب . فالأساس عندهم يكمن فى المعالجة والأسلوب لا فى الفكرة العامة أو الموضوع ، وما يهم هو التقنيات والأساليب والأبنية ، أى الشكل الأدبى لا انتشار أفكار جديدة فى نواحى الحياة المختلفة : إن مهارة الكاتب وإتقانه لحرفته عندهم هما موضوع الدراسة النقدية فى خصوصيتها الأدبية ، أما الارتباط بين الأدب والمجتمع فينتمى إلى علم الاجتماع الأدبى ، وكذلك الارتباط بين الأدب والفكر فإنه ينتمى إلى تاريخ الأفكار .

ولنأخذ مثلاً من أفضل الأمثلة . إن الدكتورة سيزا قاسم فى دراستها لثلاثية نجيب محفوظ تركز على تلمس آثار المدارس الأوربية المختلفة ، والكشف عن أوجه الشبه بينه وبينها وكيفية استخدامه لأساليبها وتقنياتها ومفاهيمها (ص ١٧ — ١٨) .

ولعل الثلاثية تسخر من أى تصور لخلقها باعتبارها إعادة مزج عناصر قديمة بواسطة أدوات جاهزة وكأنها صنعت من لبنات ووسائل كانت متاحة من قبل . وهل يمكن للخصوصية الأدبية أن تهبط إلى طريقة جديدة لإعداد مادة جاهزة ، وتوزيعها الخارجى على مستوى العمل وكأننا إزاء تباديل وتوافيق لعبة شطرنج ؟ أو تهبط إلى مستوى المهارات « الأدبية » فى معالجة عناصر محدودة ظلت بلا تغير طوال تاريخ الأدب ولا جديد فيها إلا الطرائق المختلفة « الجديدة » للتوزيع والترابط ؟

ويرى الكثيرون أن هذه النزعة الشكلية التى تقدم قائمة بالتسلسل الزمنى للتغيرات فى الأدوات التقنية للرواية بمعزل عن الوظيفة الفكرية والسيكولوجية الاجتماعية تعجز عن تقديم أى أساس لدراسة الشكل الفنى عند نجيب محفوظ أو عند غيره .

● **الألعاب التقنية**

وهل يمكن القول مع الدكتورة سيزا قاسم إن الزمن الروائى الذى تشمله افتتاحية « بين القصرين » يمثل أربعا وعشرين ساعة فى حياة الأسرة ، يبدأ بعودة السيد أحمد عبد الجواد إلى منزله وينتهى بمغادرة بيت زبيدة فى المساء التالى ، وأن ذلك الزمن الروائى مستوحى من الرواية الحديثة ، لأن الوحدة الزمنية وهى اليوم لا تظهر فى الرواية الواقعية كوحدة بنائية ، فالزمن الروائى قد أصبح أكثر تركيزا (عند جويس مثلا) .

لكن من المعروف أن الرواية التقليدية فى نشأتها هى التى ادخلت الزمان المتعين واللحظة باعتبارها وحدات بنائية ، ورسمت الأحداث من منطلق التغير فى الزمان . . وذلك على العكس من الأشكال العريقة كالدراما الشعرية على سبيل المثال التى كانت تصور المجتمعات العضوية السابقة على الفردية الحديثة ، والتى كان التركيز الزمنى فيها يشير إلى أن مرور الأيام لا يغير شيئا من طبيعة العالم فما يحدث فى يوم هو من حيث الجوهر متماثل لما استقر فى الأبدية .

وقد يكون تصوير نجيب محفوظ لما يحدث فى يوم ، وكأننا فى زمان دائرى قائم على العود والتكرار إيماء إلى المجتمع العضوى وإلى المسائلة التى يصورها ، وتجسيدا لوعى أفرادها فى الافتتاحية التى تنبىء مع ذلك بتغير عاصف قادم لا يسود فيه « اليوم » تكثيفا للأبدية . فهذا اليوم يوم حافل لا يقبل تكراراً من زاوية الزمان التاريخى فهو يوم تولى السلطان أحمد فؤاد العرش فى ظل الانجليز ورفض الأمير كمال الدين حسين عرش أبيه كما يقول السيد أحمد عبد الجواد . فلا يفوت نجيب محفوظ أن يكشف عن التاريخ فى التفصيلات اليومية ذات الطابع

الروتيني الدورى وإن كان لا يضع وقائع وراثة العرش على مستوى ما يحدث فى ماجور العجين .

وهذا الحوار بين زمان دائرى وزمان ينطلق إلى الأمام فى التصوير الروائى يجسد صراعا بين قيم مجتمع أبوى وقيم الفردية البازغة ويعكس ما فى سطوة المجتمع القديم من شروخ . ولسنا أمام ألعاب تقنية مستوردة .

○ الواقع الفنى والواقع الاجتماعى

ونجيب محفوظ فى الافتتاحية يؤكد الفرق بين الواقع الفنى والواقع الاجتماعى ، فلم يجعل الحياة اليومية فى ابتذالها المعتاد تطمس التناقضات الكبرى والقوى المحركة ، ولم نجد لديه تتابعا من الأوضاع الساكنة المتجمدة التى توصف بمهارة تجعلنا نتوهم أننا كنا هناك بعيداً عن دراما التطور الاجتماعى. فالاسهاب فى إضاءة التقنيات المختلفة التى يستخدمها فى وصف الأشياء قد يحيط بالإعتام تقنية أعمق لا تتعلق بالموضوعية الزائفة فى رصد الوقائع . إن البنية العميقة للواقع فى صيرورته كما تقدمه افتتاحية « قصر الشوق » ليست معطيات مباشرة متاحة أمام الملاحظة بل قد تكون التجربة المباشرة حائلا يحجب هذه البنية . لذلك نجد الرؤية الفكرية فى خصوصيتها الأدبية توحى ببعد آخر للواقع ، فالواقع الفنى يعيد تنظيم الوقائع التجريبية ووقائع وعى الشخصيات فى علاقات ينتظمها نسق جديد . وهذا التصميم البنائى فى اختيار التعاقب والتجاور والتضاد وفى تنوع الانعطافات والتوزيع المتعمد للاهتمام والتوكيد يشى باتجاهات وإمكانات غير متحققة لم تصبح وقائع بعد وقد لا تصبح وقائع أبداً . وحينما نقرأ هذه الافتتاحية نحس بأن تصميمها يقص كثيرا من الروتين الراسخ بعيدا عن نطاق المسلمات ، وترينا الصفحات اللاحقة الكثير من أشكال السيطرة الاجتماعية والفكرية وهى تضمحل ، ومن الملامح الوجدانية للشخصيات وهى تتغير . ومن الصعب أن يتقلص العالم الرحيب لنجيب محفوظ إلى براعات بهلونية فى استخدام تشكيلة من الوسائل والأدوات .

كما يستعصى عالم نجيب محفوظ على أن نشقه بهذه الطريقة الغليظة . إلى مضمون خام أو أفكار على قارعة الطريق من ناحية وشكل تقنى خارجى خالص يفرض عليه من ناحية أخرى . أيمكننا أن نغمض أعيننا عن عشرات النماذج الشخصية والمواقف والآفاق الفكرية والأجواء، ونعتبر مؤلف الثلاثية من حيث النوعية الأدبية صاحب حرفة قاحلا مجدبا ، يزن فى حذق المزايا الممكنة والمزالق المحتملة لكل منعطف فى تعاقب العبارات ، ولكل صيغة ولكل أداة ؟ . لا نكران لأهمية اختيار الأدوات ولكن ذلك خاضع لخلق عالم فنى حافل بالدلالة فى غمار مصارعة العالم خلال وساطة الكلمة كما يقال .

ومن المؤكد أن نجيب محفوظ يجيد استخدام التقنيات الحديثة مثل المونولوج الداخلى ، وعكس اتجاه الزمن وتعدد الأزمنة وتزامن محتويات الوعى (حيث يتدفق الماضى والحاضر معا) ، مثلما يبرع فى ممارسة الوصف والسرد معا ؛ ولكنه لم يفعل ذلك أبداً من أجل « تعرية الأداة » أو من أجل تقليص الفن إلى « أداة » ، فكل ابداعه الأسلوبى كان لتأكيد الواقع واعادة خلقه ورسم الشخصية الانسانية واقتراح ملامح جديدة لها .

● رسم الشخصية .. الفكر

وعلى الرغم من أن نجيب محفوظ يصور فى بعض الأحيان شخصيات تفتقد حياتها المعنى والهدف ، مستخدما الأدوات الحداثية مثل تصوير افكار هذه الشخصيات وتجاربها المباشرة ممزقة متناثرة فى تركيبها العرضى العشوائى ، إلا أنه لا يقف أبدا عند رسم الشخصية انطلاقا من وعيها الذاتى بل يومىء بطرق مختلفة سواء على ألسنة أخرين أو عن طريق السرد المباشر إلى ضروب من التعارض بين الشخصية والواقع الموضوعى . ونجد فى معظم رواياته أن السمات الفكرية لشخصياته جزء من الواقع الموضوعى .

وقد يكون محفوظ أكثر تقدما من بعض كتاب الحداثة الذين ينغلقون داخل ذاتية غنائية منكفئة على انطباعاتها لفرد معزول ، بلا علاقات ، وتنفصل حالاته الذهنية عن مصيره فى نزعة تأنق بلاغى .

لقد قدم محفوظ حشدا من النماذج الشخصية الحية ، ولم يقف عند السمات الفردية والاجتماعية بل استطاع النفاذ إلى الوعى الباطن لها ، فى عملية تشكيله ، وليست نماذجه تماثيل قاطعة التحدد أو كائنات مغلقة ومن النادر أن تلغى فى سرده المسافة بين المؤلف والشخصية على طول الخط .

حقا إن نجيب محفوظ يرغم بطله فى بعض الأحوال على أن يمتلك وعيا مصنوعا وفقا لمواصفات رمزية ، ولكن الكثير من أبطاله يمتلكون تلقائية فكرية وانفعالية مقنعة . وقد يفاجىء معظم أبطاله فى لحظة أزمة عند منعطف ، ليكشف عن أعماقهم ولكنه قد يعيرهم لسانه عند التعبير عن هذه الأعماق .

وفى أفضل الحالات تمتزج السمات الفكرية للشخصيات امتزاجا عضويا بدوافعها المحركة ، حتى أمينة فى الثلاثية لها عاداتها الفكرية من قبول واستسلام وتفان ، وحياتها الفكرية مثل حياة بقية الشخصيات لا تنزلق على اللسان فحسب بل تنفذ إلى الفعل دون كلمات .

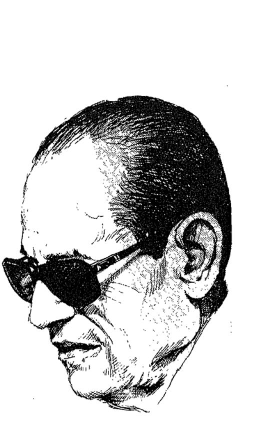
○ الحوار الفكرى العميق

أما مثقفو عالم محفوظ وسياسيوه فلديهم ، « أفكارهم » الضخمة التى لا تتحول إلى تجريدات فى معظم الأحوال ومن المرجح أن نجيب محفوظ ينفرد بين كتاب الرواية المصرية ببراعته فى تصوير المناخ الفكرى والحوار العميق للعصر .

ولكن « الفكر » هنا لا يتحول إلى خادم أو ناقل لأفكار مستقاه من علم الاجتماع أو الفلسفة ، فلروايات محفوظ استقلالها وأصالتها الفكرية .

ومن الخطأ القول بأن القضايا الجاهزة من الشك والإيمان والولاء والانتماء والتوفيق بين التوهج الحسى وأشواق السماء وتوكيد الحرية فى مواجهة القمع هى التى تشكل نواة المضمون فى روايات نجيب محفوظ . وقد تعرضت هذه الروايات لغارات نقدية تعتصرها إلى فلسفة رديئة وتصورات اخلاقية وسوسيولوجية سطحية ، أما البنية الفنية فقد درست باعتبارها حاملا تقنيا يوضح هذا المضمون المزعوم .

ولكن أعمال نجيب لا تقدم انعكاسا لأنسان من التصورات المجلوبة من دوائر سياسية وفلسفية .



فلهذه الأعمال الأدبية دورها الفكرى المستقل وأصالتها الأيديولوجية ؛ إنها لا تقدم أجساما غريبة هى القضايا الجاهزة بل تقدم عملية حية هى عملية « توليد » الأفق الفكرى فى رؤوس الشخصيات ووجدانها ، وفى معايشتهم لهذا الأفق المتنوع ، واصطدامهم بأجزائه المتباينة وتأثيره فى الواقع خارجهم .

ففى الأفق الايديولوجى للطبقة الوسطى التى تملأ روايات نجيب محفوظ لا توجد حقيقة واحدة ، بل حقائق متبادلة التناقض ، ولا نجد فيها مسارا واحدا بل مسارات ايديولوجية متباعدة (دعاة الاشتراكية أو الاسلام أو الليبرالية) ومن النادر أن نجد مساراً بديهيامنها واضحا بذاته ، ولن نجد رواية واحدة لمحفوظ قد تحولت شخصيتها الرئيسية إلى بوق لمسار معين يدعو إليه المؤلف ولكننا لن نعدم فى مجرى التوليد الايديولوجى (كما يسميه باختين) الروائى اقتراح مسارات ممكنة ، فالافق الايديولوجى ليس مستنقعا راكدا . وعملية « لتوليد » كثيفة مندفعة تعمل على اثراء روايات محفوظ .

ففى هذه الروايات لن نجد فلسفة جاهزة بل عملية خلق فلسفة حية مختلطة باعتبارها دافعا سلوكيا ، وقوة مؤثرة فى استجابة الشخصيات للعالم ، بل وباعتبارها عاملا مادياً فى تشكيل الأحداث . كما لن نجد معارف ووقائع تم التحقق منها بل سنرى تصويرا لعملية اكتساب الناس معرفتهم بالعالم وبالآخرين .

وسنرى فى عالم محفوظ توليدا لأفق لم يرد فى أى كتاب من كتب علم الاجتماع . فثمة حنين إلى توفيق بين لبرالية ثورة ١٩ وعدالة حركة ١٩٥٢ الاجتماعية وفى هذه اليوتوبيا التى تحيا فى مجال الأمنية يشكل الماركسيون لجنة للبحث الاقتصادى ويقدمون نتائج تحليلهم للقيادة المأمولة . (الناشئة عن انصهار سعد زغلول وجمال عبد الناصر) كما يشكل الإخوان المسلمون جناحا من الدعاية يبشر بالقيم الروحية ومكارم الأخلاق فى عالم من الانسجام والتآلف . وربما شكلت هذه اليوتوبيا التى لا تجىء صراحة فى صيغتها الايجابية فى أى رواية من الروايات على لسان أحد مقياسا مضمرا للتقييم يحدد التعاطف مع المواقف والاحداث أو رفضها .

أما الأفكار التى تأتى مصرحا بها (أفكار عامر وجدى الليبرالى ، أحمد شوكت الشيوعى) فهى تقدم فى الروايات باعتبارها صورة فنية فكرية ولا تتعثر اقدامنا بها فى أحسن الأحوال باعتبارها موجزا ملخصا من مقال سياسى . وهذه الأفكار الحية الحافلة بالتناقضات تولد « فى » الوعى الذاتى للأفراد ، كما تولد « بين » الأفراد فى تبادلهم التأثير . وقد نجد الفكرة بمثابة لب للشخصية أو نجدها قد فصلت متآكلة متلكئة عند حافة وعى الشخصية (عثمان فى الشحاذ) لينبعث من رمادها سؤال شديد الإلحاح يتحول إلى طريقة للحياة أو إلى طريقة لرفض المجرى المعتاد للحياة .

وقد نلتقى أحيانا بصيغ فكرية تردد على ألسنة بعض الشخصيات ذوات الوعى المرهف ، تكاد أن تكون خيوطا مستقلة ناتئه عن النسيج الروائى . ولكن السرد يحيطها هنا بنوع من التهكم . وقد لا يكون ذلك مقنعا فى أحيان أخرى حينما يتحول صاحب عقيدة ما إلى زكيبة محشوة بالنصوص لنسخر منه بسهولة (بقيت من الزمن ساعة على سبيل المثال) .

وفى أحسن الأحوال لن نجد شخصيات تخرج من فمها ملازم مطبوعة من الكتب بل سنرى أفكارا تقترب من أن تكون مجالا من مجالات القوة (تشبه المجال المغناطيسى وخطوط القوة فيه) ترتطم بأصوات أخرى مكتملة أو فى طريقها إلى التكوين ، متماسكة أو فى طريقها إلى التفكك وباستجابات الآخرين المحتفية أو الرافضة أو المشفقة ، وعلى هذا النحو تكتسب الفكرة عند نجيب محفوظ ملامح الشخصية الانسانية الحية .

النظرة إلى الكون

ويرتبط هذا المستوى من الحوار الفكرى فى صورته الفنية بمستوى أعلى عن معنى الحياة الانسانية ومكان الانسان فى الكون ، ولغز الوجود . وفى مركز هذه النظرة الكلية فى عينيتها المشخصة داخل طرائق الحياة وأزمات الحياة ومآزقها يتربع الانسان فى نضالة المجيد المأسوى لكى يحقق بعمله عدالة وحرية يخفق قلبه بحب للبشر ويستولى عليه شوق لأن يشرق الله داخله . فهدف التصوير الواقعى ومجالدة الفكر ابداع عالم جديد يتحدد داخله الانسان والطبيعة والله فى صفاء ، ويجمع بين القيم المتعالية والحسية فى تكامل مأمول .

ومهما تختلف مع هذه النظرة فهى لا تقف عثرة فى سبيل تعاطفنا مع هذا العالم الروائى لكاتب عظيم يقدم مثلا متألقا لمن جاء بعده من الروائيين الممتازين .

ومن محفوظ نتعلم أن الخصوصية الأدبية ليست عزلا للأدب عن دوائر الوعى الأخرى ، وليست سمة خاصة فريدة أو تقنية محضة نقية أو خاصية لغوية مغلقة على القاموس والأجرمية . وتوضح كتابات محفوظ أن الخصوصية الأدبية لا تكتسب إلا فى التفاعل وتبادل التأثر بين الدوائر المختلفة فى مجال إبداع الشخصية الانسانية وثرائها الحسى والانفعالى والفكرى .

فالخصوصية الأدبية ليست عنصرا منعزلا فريدا ، بل خاصية تتخلل العمل بأكمله . وروايات محفوظ الحافلة بالصراع الفكرى والاجتماعى تقدم لنا درسا ثمينا (ليس أن تتحول الرواية إلى خرج للعطار يحوى من كل شىء طرفا) ، هذا الدرس الثمين هو أن خصوصية الأدب مبدأ للتكامل الدينامى ، وليست عنصرا لغويا معزولا ◆

رواية « يوم قتل الزعيم »

دراسة تطبيقية ـ صورتان للحدث الواحد

جمال عبد المقصود

* في رواية « يوم قتل الزعيم » للكاتب الكبير نجيب محفوظ يقوم بعملية السرد ثلاث شخصيات رئيسية . والكاتب يستفيد من بلاغة النثر الفنى من حيث اختيار اللفظ المناسب فى المكان المناسب والإيجاز واستعمال المجاز . فهو يجعل شخصياته ـ أحيانا ـ تعبر عن نفسها وعن مواقفها بشكل بليغ أحياناً وأحيانا أخرى بطريقة كاشفة مكثفة بشكل يكاد يقترب من التلخيص ربما تحسباً من أى سوء تفسير من جانب القارىء . وهو استخدام محسوب بحيث لا يطغى التعبير البليغ أو التعبير الموجز على التعبير الذى يشف عن مذاق وطعم وطابع الشخصية والواقع الخارجى لأن الجزء الأكبر هو تعبير عما تحسه الشخصية من مشاعر ومن ردود أفعال للواقع الخارجى .

وكأن الكاتب يرسم ـ من خلال الشخصيات التى تحكى الرواية ـ صورتين غير متعارضتين وإن كانتا متداخلتين الأولى مفصلة والأخرى موجزة تؤكد الواحدة الأخرى ، تمثل الأولى ـ والغالبة ـ الأحاسيس والمشاعر فى سخونتها وطزاجتها وعفويتها وصدقها وتمثل الثانية التلخيص البليغ الجميل الشارح للموقف أو المعلق عليه .

فمحتشمى زايد « يتمرغ » فى انفراده بأم على (ص ٢٠) ويقف عند « حافة بحر التصوف » (ص ٣١) وهو « ينكمش فى جلسته متلفعا بالكآبة » (ص ٣٣)

ويقول فى ص ٥٥ « هذه الابتسامة الضالة فى غابة الأحزان ، تقول انها قادمة من زمن الجنون المليح مقتحمة جدار التقوى ، ندية بأنفاس الخمر وعرق الغانيات » .

وعلوان فواز محتشمى يعيش فى « غبش » الفكرة (ص ١٣) ويتساءل « هل نترك السفينة للغرق ؟ » (ص ٢٣) كما يقول « أسرتانا سقطتا معا فى حفرة الانفتاح » (ص ٢٤) .

أما رندة سليمان فتقول « فاض من قلبى نبع حنان متدفق » (ص ٣٠) وتتساءل « من غيره يسأل عن تعاستى ذات الأنياب الحادة » (ص ٤٠) وتقول لنفسها « احملى ألمك بشجاعة حتى يتبخر » (ص ٤٠) ، « وطوال حديثه تصفحنى بنظرات جريئة » (ص ٤١)

وتقول فى ص ٨٥ « ساورنى شك عاكس لنور خاطف من أمل مذبذب » .

هذا عن التعبير ذى الدلالة والذى يستفيد من امكانيات اللغة وخاصة التشبيه والاستعارة .

أما عن الصورة الموجزة للموقف ـ والتى تستفيد أحيانا من بلاغة اللغة ـ فيعبر عنها محتشمى زايد عندما يقول فى ص ٤٢ ـ ٤٣ .

« لو تركت وشيخوختى لكنت سعيداً ولكنى لا أترك فى سلام . سقيا لعهد الايمان الساذج لما تذكره الذاكرة ، وعهد الشك ومنازعاته ، ما أثراها اليقظة بفتنة اليقظة ، وعهد الإلحاد وتحدياته وغناها بالشجاعة والاقتحام ، وعهد العقل وحواره الدائم وأخيرا عهد الايمان والأمل . أصبح الموت آخر المغامرات الواعدة » .

وهذه الصورة ـ فى إيجازها ـ لها ما يبررها لأنها ترسم لوحة لمراحل حياة محتشمى زايد التى قد لا تعنينا لوحة حياته الحالية التى يرسمها الكاتب بتفصيل أدق .

ويقول فى ص ٧٩ « رياضتى العبادة وتسليتى الطرب وسرورى الطعام الحلال » .

أما علوان فواز محتشمى فيقول فى ص ٢٣ « علمنى زمانى أن أفكر ـ علمنى أيضا أن أستهين بكل شىء وأن أشك فى كل شىء » .

وفى ص ٧٩ يلخص الموقف « ماذا يقول لى النيل وماذا يقول الشجر . إسمع جيدا ، إنها تقول ، يا علوان يا فقير يا عائشا بين الأسوار ، رندة تعود إليك تحت مظلة الصداقة والحوار ، فى ظل حب غير معلن يقوم على أرضية مستندة إلى عمودين من الصلب واليأس تظلها أحلام غامضة . لا مطاردة من الأهل ولا أمل ولا يأس » .

ويقول فى ص ٨١ « وإذا بإذاعة جديدة تعلن عن إصابة طفيفة للرئيس وإنه يلقى العناية الكاملة فى المستشفى . قلوبنا ترقص فى مد الاحتمالات المتصاعد . الزمن توقف وغير لونه ثم أطل علينا بوجه جديد » .

ويمكن أن نقول عن هذه الجمل الثلاث ان الأولى تمثل تفصيلات الواقع . وتمثل الجملة الثانية التعبير البليغ وهو رقص القلوب مع تلخيص للاحتمالات لا كأشياء معينة يمكن ردها للواقع النفسى أو الخارجى بل بتشبيه يلخص ويشير إلى اتجاه الاحتمالات . وترسم الجملة الثالثة صورة بليغة تلخص الموقف تلخيصا أكثر عمومية .



كما ترسم رندة سليمان صورة تلخص موقفها هى وأسرتها « حجرة المعيشة تجمعنا . . . أبى بمرضه وشيخوخته وإلحاده ، ماما وبدانتها المفرطة وهموم الآخرين ، سناء وضيقها بوضعها وشعورها الأليم بالغربة . انا ومشكلتى المزمنة . « ص ١٧ » .

وفى ص ٣٠ تلخص جوانب شخصيتها فتقول « انضباطى خلقة مركبة فى أعماقى منذ الصغر . حوارى مع رغباتى الجامحة دائما ينتصر . لم تؤثر فى تجارب شاهدتها عن كثب . حافظت على تصورى الوقور لمعنى الحرية . لم أتزعزع للتهم الساخرة المألوفة بالانغلاق والرجعية . ولم أبرأ من الحزن » . هل استخدام تكنيك تيار الشعور مفتعل ؟

يستخدم الكاتب طريقة القص تبعا للتطور الزمنى للأحداث ، كما يستخدم تكنيك تيار الشعور ليلتحم مباشرة بموضوعه وهدفه . وهو استخدام يبدو طبيعيا ومنطقيا وغير مفتعل .

فمحتشمى زايد يقول « ما أكثر السيارات ، ما أكثر الثروات ، ما أشد الفقر . (ص ٩) .

فالجملة الأولى مقدمة طبيعية للاستنتاج فى الجملة الثانية والجملة الثالثة هى نقيض الجملة الثانية يستدعيها فقر محتشمى استدعاء طبيعيا .

وفى ص ١٧ تقول رندة « ربما استغفر الله إرضاء لى أو لماما كشعار ليس إلا كسائر الشعارات الجوفاء التى تنهال علينا من أفواه المسئولين . زمن شعارات مقزز . حتى الراحل البطل لم يعف من ترديد الشعارات . وبين الشعار والحقيقة هوة سقطنا فيها ضائعين » .

فالجملة الأولى تعليق على الاستغفار يشبهه بالشعار ، والشعار يستدعى شعارات أخرى هى شعارات المسئولين فى نفس الجملة . والجملة الثانية هى مد الاستنتاج لكى ينسحب على المرحلة الزمنية برمتها . والجملة الثالثة هى الوصول بهذا الاستنتاج بشكل طبيعى إلى حد أبعد فحتى البطل لم ينج من الشعارات . والجملة الرابعة هى إستدعاء لأثر الشعار فى تناقضه مع الحقيقة التى تحسها رندة .

ويقول علوان فى ص ٤٦

« أضواء الميدان قوية مثيرة للأعصاب ، ومثيرة للأعصاب أيضا قوارير المياه المعدنية على موائد السياح . ماذا نشرب نحن ؟ » .

فالجملة الأولى تعكس إحساسه تجاه أضواء المدينة وهو إثارة الأعصاب . والإثارة تستدعى الإثارة فى شكل آخر فى الجزء الثانى من الجملة وهى قوارير المياه المعدنية على موائد السياح . ومن الطبيعى أن يستدعى نقيض حالك حالك نفسه وهو ما حدث فى الجملة الثانية .

الحبكة وسباق التتابع

تتخذ حبكة الرواية الطريق المعتاد فى الرواية التى تسمى mainstream novel وهو تصاعد الأحداث منذ البداية حتى ذروتها فى النهاية .

ففى البداية يتم تقديم الشخصيات والمشكلة فى حركتها ثم تتعقد الأمور حتى تصل إلى النهاية . إلا أن عملية القص لا تتم عن طريق شخصية واحدة بل عن طريق ثلاث شخصيات مشتركة فى الأحداث . وهى بذلك تشبه لا السباق العادى الذى يقطعه العداء وحده طوال مسافة السباق كلها بل تشبه سباق التتابع حيث يقطع كل عداء جزءاً من مسافة السباق ويسلم الراية لزميله كى ينطلق بها . أى أن العداء يقطع مسافة واحدة أما القاص هنا فيتناوب مع زميليه عملية القص .

وهذه الطريقة تنقلنا مباشرة إلى أفضل موقع ممكن أن نطل منه على كل حدث بعينه وهى تشبه طريقة العدسة المقربة التى تظهر المكان الذى يتحرك فيه اللاعب بالكرة إلا أننا أحيانا نرى الملعب كله لكن من وجهة نظر اللاعب أيضا .

وإذا كانت الأحداث تروى عن طريق أبطال الأجزاء أنفسهم إلا اننا نجد صداها فى الأجزاء الأخرى التى يرويها الحاكيان الآخران مما يعطى مصداقية للأحداث ويضفى على الرواية نوعاً من الوحدة والترابط لان الأصل والصدى يؤكدان نفس الاتجاه وان اختلفتازاوية الرؤية وبؤرة التركيز .

وهذا يعكس حسن اختيار الكاتب للطريقة التى يعرض بها مشكلته . إنه ينتقى أو يبتكر أفضل الوسائل التى يرى انها ستعبر أفضل تعبير عن الرسالة التى يريد إرسالها إلى قارئه . ففى البداية يقدم الجد محتشمى فى إيجاز مشكلة علوان حفيده ليتلقى الحفيد الكرة ويتقدم بها ونعرف مشكلته بتفصيل أكثر وبإحساس من يعانى المشكلة فعلا . ثم تتلقف رندة الكرة وتمضى بها إلى الأمام حيث تعكس لنا أثر مشكلة علوان عليها وهى فتور عاطفته تجاها وقبلته الفاترة لها ، وتحكى لنا ـ من الموقع ـ تذمر الأسرة من طول فترة الخطبة .

وتسير باقى الأجزاء على هذا المنوال وهو تبادل الكرة بعد أن يقطع بها كل لاعب المسافة التى تقع فى دائرته وبحيث تشق الشخصيات طريقها بالطول لكى تكسب أرضا وتصل فى النهاية إلى الهدف حيث يكتمل بناء الرواية .

(راجع مقال الأستاذ فؤاد دوارة مجلة المصور فى ٨٦/٦/٦ حيث يقدم وصفا بارعا لحبكة الرواية) .

هل للحوار وظيفة محدودة ؟

يقول محتشمى زايد « تناديني زوجة ابنى : السفرة جاهزة يا عمى » (ص ٦) ويقول أنور علام « أهلا بالعروسين » (ص ١٣)

ويحدثنا علوان « قلت لها : الرجل أثار أعصابى » (ص ١٤)

والنص الأول يمثل معلومة تعنى نداءً معروفا لتناول الطعام .

والنص الثانى يمثل ترحيبا تقليديا والثالث يعتبر عن معلومة ينقلها علوان لتبين رد فعله .

والملحوظة الأولى هى أن الحوار يدور باللغة العربية الفصحى إلا أنه ليس مأخوذا من القاموس بل من لغة الحياة اليومية . والملحوظة الثانية هى أنها كان يمكن للكاتب بسهولة أن يورد هذا الحوار على شكل سرد . إلا أن الكاتب أراد أن يجعلنا قريبين من جسم الواقع فالحوار هو لغة مباشرة تنطق بها الشخصية دون تدخل من القاص وهى جزء من الحياة اليومية لا يتدخل أحد فى صياغته والهدف هنا إضفاء جو من الواقعية والمصداقية على العمل .

وفى ص ٢٤ يقول علوان فواز محتشمى « قلت لها مرة فى استراحة الهرم :

- فلنتسل بحصر أعدائنا

فدخلت اللعبة قائلة :

- غول الانفتاح واللصوص الأماثل

- هل ينفعنا قتل مليون ؟

قالت ضاحكة :

- قد ينفعنا قتل واحد فقط ؟

والحوار هنا يقوم بوظيفة أخرى وهى إبراز جانب معين وهو صلته الحميمة بموضوع الرواية وهو قتل الزعيم عن طريق وضعه بطريقة تختلف عن طريقة السرد العادى والتى تنتمى أصلا إلى جنس أدبى آخر هو المسرح .

صوت المؤلف وأصوات الشخصيات

وهذا يجرنا إلى الحديث عن موضوع الرواية . ولا شك أن للرواية رسالة فهى تعيد خلق وبناء الظروف التى قادت إلى المأساة ، ـ عن طريق الفن . والتعبير عن الموضوع يتخذ شكل القصة story والحبكة plot التى صاغها الكاتب بمهارة واقتصاد ـ والاقتصاد أمر بالغ الندرة فى الأدب العربى .

إلا انه أثناء حركة الأحداث والشخصيات تلمع ومضات كاشفة تعكس مشاعر وأحاسيس ووجهة نظر الكاتب . إلا ان نتيجة الصراع بين أفكار الكاتب وأحاسيسه وتعبير الشخصيات عن تلك الأفكار والأحاسيس فى سياق حركتها وتفكيرها تكون عادة فى صالح الشخصيات حتى أنه يصبح من الصعب إثبات أن تلك هى أفكار وأحاسيس المؤلف أو أنها أصابعه .

فإذا كان الكاتب يرى أن الانفتاح سقطة وإذا أراد أن يعبر عن هذا الرأى فهو ينتقى الشخصية المناسبة وينطقها بهذا التعبير فى المكان المناسب . فهو يختار علوان الواقع فى موقف صعب لا يستطيع نتيجته أن يشق طريقه فى الحياة كما يرغب والذى يرى أن اللصوص تعمل تحت شعار الانفتاح ليقول « أسرتنا سقطتا فى حفرة الانفتاح » . فليس بالمستغرب إذن ـ أن ينطق علوان بهذه الادانة للانفتاح وحتى عندما ينطقها فهو لا ينطقها مجردة بل محددة والمعنى بها أسرتا علوان ورندة .

وربما كان أقرب الأجزاء إلى منطقة صوت المؤلف هو استهلال محتشمى زايد للقسم الثامن حين يقول :

« (إنه لا يحب الظالمين) ما هذا القرار يا رجل ؟ ! تعلن ثورة فى ١٥ مايو ثم تصفيها فى ٥ سبتمبر ؟ تزج فى السجن بالمصريين جميعا من مسلمين وأقباط ورجال أحزاب ورجال فكر ؟ لم يعد فى ميدان الحرية إلا الانتهازيون ، فلك الرحمة يا مصر . (ومن كان فى هذه أعمى فهو فى الآخرة أعمى وأضل سبيلا) »

إلا أن المؤلف ينجح هنا أيضا فى التخلص من صوته لتتحدث الشخصية بصوتها . فليس من الصعب أن نعرف أن القائل هو محتشمى زايد . فهو الوحيد فى الرواية الذى يضمن أفكاره آيات من القرآن الكريم فهو ينتظر الموت ويتقرب إلى الله . ثم إنه ثائر دائما ـ على « الرجل » ويرجع وضع حفيده البائس إلى سياسة ونظام حكمه . ثم أن أسئلته الثلاثة ـ وهى ليست أسئلة بقدر ما هى شكل من أشكال الاحتجاج والاستنكار ـ تدخل فى نطاق وإطار أفكاره وميوله ومواقفه التى تعرفنا عليها منذ بداية الرواية . والجملة قبل الأخيرة هى تعليق وتفسير لمضمون الأسئلة الثلاثة يتسق معها . والدعوة لمصر بالرحمة ـ بعد هذا كله ـ دعوة منطقية . ثم تأتى الجملة الأخيرة آية من القرآن الكريم فى تداع طبيعى يتفق مع تكوين محتشمى الوجدانى الذى عرفناه ◆

دراسة

نمط المثقف اليسارى فى روايات نجيب محفوظ

عبد الرحمن أبو عوف

■ إن النهج الروائى الذى أسسه وأبدعه نجيب محفوظ شكلا وموضوعا فى تتابع رواياته الواقعة النقدية منذ (القاهرة الجديدة) وحتى الثلاثية الشامخة هو إختياره نوع الرواية الواقعية المستوفية الشروط ، وهدفها العام هو كشف وتجسيد وتحليل عناصر الدافع السياسى والإجتماعى لأزمة الطبقة المتوسطة المصرية ، وهى تقدم لهواة الاستقصاءات الجديدة المصير المعتم الذى ينتظرها فى حياتنا ، إن ثمة طموح كلى مجهد يتملك الروائى هنا إلى إستحضار كلى تمتزج فيه السيكلوجية ، والتاريخ والتصوير أو الفلسفة الإجتماعية ،

■ وإن احداث ومادة النسيج الروائى فى كل من « القاهرة الجديدة » و « وخان الخليلى » و « ذقاق المدق » و « بداية ونهاية » ، تستهدف فى النهاية تجسيدا فنيا لدوار وهموم ومعاناة الحياة المصرية والإنسانية أيضا فى الفترة القلقة قبل وخلال وبعد الحرب العالمية الثانية ، أما (ثلاثية) بين القصرين وقصر الشوق والسكرية فهى تطمح أكثر من غيرها من روايات هذه المرحلة فى إستحضار جزئياتها الدقيقة المتشابكة بكل أبعادها المادية والإنسانية وأيضا الفكرية والوجدانية فى الفترة العريضة من عام ١٩١٧ حتى عام ١٩٤٦ .

■ وعائلة نجيب محفوظ الروائية التى ظهرت فى كل من القاهرة الجديدة الثلاثية وميرمار والشحاذ والخريف لا تتعدى دعم التنويعات المختلفة نماذج أربعة .

١ - إنتهازيون ومامون وتجار فرص إجتماعية .

٢ - ثوريون يطرحون أفكاراً يسارية تتغير وتتعمق مع متغيرات طبيعة المرحلة التاريخية وماتطرحه من مهمات وهم كالأشباح الفكرية .

٣ - وفديون ينتمون لحزب الوفد منذ صعوده وحتى إنهياره .

٤ - متدينون لهم أفكار حالمة عن عدالة تعانق ما بين السماء والأرض يظهرون حتى عام ١٩٤٦ فى شكل محدد إجتماعيا وسياسيا وينتمون لحركة الاخوان المسلمين .

■ وسوف نختار فى هذه الدراسة النمط الذى رسمه وصوره بإقتدار للمثقف الثورى اليسارى عبر رواياته العديدة والتى تابعت واعادت خلق سباق الحركة الوطنية .

وتلتقى بهذا النموذج فى [القاهرة الجديدة] فى شخصية (على طه) ، و (احمد شوكت) فى (الثلاثية) ، و (عثمان خليل) فى [الشحاذ] ، و (منصور باهى) فى [ميرمار] ، و (حلمى حمادة) فى [الكرنك] . .

■ إن تتابع ظهور هذا النموذج فى كُلِّ هذه الأعمال يؤكدمقولة أننا لا نتعرف فى شخص بلغ الأربعين من عمره على الطفل أو الصبى الذى كان فيما مضى ، ومع ذلك فرغم تغير لون الشعر ، وحتى الطبع نفسه ورغم أن قابلياته تنمو ، وتتولد لديه أذواق جديدة وتفرض المعارف الجديدة نفسها عليه ، بجانب تتابع المواقف الجديدة فى حياتنا ، فإن هذا الكائن نفسه ، هو الذى ينمو ، بشخصيته ومسلمات شخصيته ،

■ إن الحياة المضاعفة المتعددة الأشكال الإجمالية فى [رواية ـ القاهرة الجديدة] هى عطاء الإحساس بالأزمة السياسية والإقتصادية التى خضع لها مجتمعنا من سنة ١٩٣٠ وما أعقبها من سنوات قاتمة عانت خلالها الشخصية المصرية ، الصراع منذ الإحتلال وويلات الحرب ، سنوات إستقطاب التناقضات الطبقية بين القصر والبرجوازية الصغيرة والعمال والفلاحين فى جانب آخر ، وتتوقف هنا متعمدة وربما تلقائية عدسة الروائى ترصد وتحلل وتتفهم بأناة حقيقة الدور التاريخى وأيضا لأكثر هذه الطبقات حيوية ووعياً وبروزاً وذبذبة فى عملية التحول الإجتماعى ، فالبرجوازية الصغيرة المصرية التى تزعمت وايضا ساومت على ثورة ١٩١٩ ـ تخلل الأن تحت وطأة الأزمة العالمية وشبح الحرب وإبتلاع القصر والإيقاع لمصالحها الإقتصادية المتنامية ، يفزعها فى نفس الوقت زحف ونمو الطبقة العاملة والفلاحين الأجراء ، وهم جماهيرها الذين قدموا لها دائماً أجل الخدمات والقت لهم بالفتات ، هى بطبيعتها فى كل المستعمرات قلقة ، مناضلة مساومة فى نفس الوقت تتقدم وتتراجع ، تخضع المصير الإنسانى لمصيرها الذاتى الضيق الأفق ، وتصيغ العلاقات الإنسانية بمنطق المنفعة المادية وأسعار البورصة .

■ فى إطار هذا الصراع يرسم نجيب محفوظ شخصية الطالب بالفلسفة « على طه » ، لقد إرتمى بين أحضان الفلسفة المادية هيكل واستولد وماخ ، وآمن بالتغير المادى للحياة ، وارتاح ايما ارتياح للقول بأن الوجود مادة ، وان الحياة والروح تفاعلات مادية معقدة ، وإن الشعور صفة ملازمة عديمة الأثر كصوت العجلة الذى يلازم دورانها ان يكون له فيه أى أثر .

وقد عصفت بنفسه وبفكره الحيرة حتى إستقر على أوجست كونت رجل المجتمع وبشره الفيلسوف بأله جديد هو المجتمع ودين جديد هو العلم ، وقد شغف بالإصلاح الإجتماعى ، وحلم بالجنة الأرضية ، فدرس المذاهب الإجتماعية ، حتى طاب له ان يدعو نفسه إشتراكيا وانتهى المطاف بروحه التى بدأت رحلتها من مكه — إلى موسكو ، وطمع أن يجذب أصدقاءه المقربين إلى الإشتراكية ورغم ذلك فلم يكن على طه ذا هدف واضح ، ولكن إختلطت عليه الوسائل كان مهيئا للإشتغال بالسياسة ، لكن السياسة كما يعرفها هو لاكما يعرفها ابن هذا الحرب ؟ . . هل ينتظر حتى تنشأ الأحزاب الاجتماعية ثم يشترك فيها . . أم يأخذ هو فى الدعوة إليها الأن ؟ لاشك أن الأنتظار أسهل ، واحكم فيما جدوى الدعوى إلى الإصلاح الإجتماعى فى بلد لا يشغله شاغل عن الدستور والمعاهدة ؟ ولعله من الخير أن ينتظر قليلا ليستكمل عدته من العلم والمعرفة ، وغير ذلك ، فلم ينط أمله بالوظيفة ولا كان يرفضها لو اتيحت له .

لذلك يتجه على طه إلى العمل فى الصحافة داعيا إلى أفكاره الإشتراكية وهو فى ذلك ارهاص وتعبير عن دور المثقف اليسارى فى هذه المرحلة من التطور للحركة الوطنية .

■ وتلتقى بصورة اخرى اكثر تحديدا وعمقاً وتماسكا فى الثلاثية فى الجزء الثالث (السكرية) وهى شخصية (احمد شوكت) حفيد السيد أحمد الجواد وابن خديجة شقيقة كمال عبد الجواد وهو يعكس رمز وفعاليات هدف المثقف اليسارى فى الأربعينات وحتى عام ١٩٤٦ عام إحترام الصراع الوطنى والإجتماعى ولجنة الطلبة والعمال وحدوث المظاهرات الشعبية والطلابية والتى اخمدها إسماعيل صدقى بإعنفالاته الشهيرة .


ن . محفوظ

إن (احمد شوكت) إمتداد وحصيلة لنضال خاله (فهمى) فى تبين القصر بين الذى كان من طليعة المثقفين الوفديين فى حزب الوفد والذى استشهد فى مظاهرات إستقبال سعد زغلول بعد ان افرج عنه ، كذلك هو تجاوز له ولخاله الحائر كمال عبد الجواد .. الذى ظل مؤمنا بقلبه بسعد زغلول ومصطفى النحاس غير أنه تائه فى البحث عن الحقيقة عاشق لدراسة الفلسفة وله كتابات فيها تدل على حيرته ومعاناته فى الإستقرار على موقف . . إنه على حد وصف (سوسن) (المثقفة اليسارية) (انه من الكتاب الذين يهتمون فى تيه الميتافيزيقا ، إنه يكتب كثيرا عن الحقائق القديمة ، الروح ، المطلق ، نظرية المعرفة ، هذا جميل ولكنه فيما عدا المتعة الذهنية والترف الفكرى — لا يفضى إلى غاية ، ينبغى أن تكون الكتابة وسيلة محددة الهدف ، وأن يكون هدفها الأخير تطوير هذا العالم والصعود بالإنسان فى سلم الرقى والتحرر ، الإنسانية فى معركة متواصلة والكاتب الخليق بهذا الإسم حقا يجب أن يكون على رأس المجاهدين أما وثبة الحياة فلندعها لبرجيسون) .

مجلة (الإنسان الجديد) والتعرف على رئيس تحريرها (عدلى كريم) صاحب الفكر العلمى التقدمى وقد تأثر نجيب محفوظ فى رسمه لهذه الشخصية بسلامة موسى .. ولقد وجه (عدلى كريم) (احمد شوكت) وكذلك (سوسن حماد) إلى الفكر الإشتراكى وعمل بالمجلة وتطورت علاقته الفكرية بسوسن ابنه عامل المطبعة إلى الزواج منها وكلاهما انغمسا فى النشاط الصحفى والسياسى ، حتى اعتقل احمد شوكت وبلور تجربته النضالية فى قوله لخاله كمال (إن الحياة عمل وزواج وواجب إنسانى عام وليست هذه المناسبة للحديث عن واجب الفرد نحو مهنته أو زوجه أما الواجب الانسانى العام فهو الثورة الأبدية ، وما ذلك إلا العمل الدائب على تحقيق إرادة الحياة ممثلة فى تطورها نحو المثل بإتباع مثلهم العليا ما دمت اعتقد انها الحق إذ النكوص عن ذلك جبن وهروب ، كما ادى نفس ملزما بالثورة على مثلهم ما اعتقدت انها بالله إذ النكوص عن ذلك خيانة وهذا هو معنى الثورة الأبدية .

ويلاحظ فى رسم نجيب محفوظ لكل من (على طه) و (أحمد شوكت) خلط بين الفكر الإشتراكى الغائى والفكر الماركسى . . . وتظهر فى سلوكياتها مثالية رومانسية بعيدة عن خبرة مناضلى اليسار . . انها يقدمان كبوق وقناع الفكر وموقف الكاتب نفسه . . وهذا موضوع تؤجل مناقشته بالتفصيل بعد إستعراض بقية اليسارية فى روايات نجيب محفوظ ،

■ فى رواية (الشحاذ) وهى رواية بحث ومعاناة تعيسه وتصوير لأزمة الإكتئاب التى يعانيها المحامى الكبير عمر الحمزاوى . . . وعبر تأملاته وذكرياته نعرف انه كان ضمن خلية تؤمن بالإشتراكية قبل الثورة . . وكان رأسها العنيد (عثمان خليل) لقد هجر الرفاق طريق النضال وانصرفوا إلى حياتهم الفردية الخاصة ، وقامت الثورة وتغيرت الأوضاع . . . وطبقت بعض الشعارات الإشتراكية وعزف عمر الحمزاوى فى لعبة الصعود الطبقى واصبح محاميا ثريا وله حياة رفيعة واسره وعمادات ، لكنه عزق فى الشحم ورويدا إنتابه الإكتئاب والفتور والعبث انه يتذكر زميله (عثمان خليل) فهو ما زال فى السجن . . ويتحسر على أيام النضال الدافئة . . حيث كان لكل شىء معنى . . لقد هجر الأن الشعر والعمل وعزق فى الإكتئاب . . . ويفرج عن (عثمان خليل) وتستمع لتعليقاته عن احداث ما بعد الثورة . . . وتجربة السجن ومعنى التضحية من أجل حقوق الفقراء . . . وإلى اى مدى تتجاوب إحلامهم مع ما تحققه الثورة غير ان ثمة حذر وعدم تحقق من الإتجاهات الثورية خاصة بالنسبة لليسار إن الحلم الرهيب الذى حلم به (عمر الحمزاوى) فى نهاية الرواية بإعتقال (عثمان خليل) مره أخرى ليقدم البنؤة التى يجيدها نجيب محفوظ بحسه الأصيل وبعد نظره للصدام الذى حدث بين الثورة واليسار فى ١٩٥٨ حيث

الإعتقالات الشهيرة ، ولكن العلاقة التى نشأت بين الطالبة (بثينة) إبنة عمر الحمزاوى وبين (عثمان خليل) لتؤكد تواصل الأجيال والأمل فى مستقبل اليسار مع تتابعات مراحل النضال الوطنى والاجتماعى فى مصر .

■ ونصل إلى رواية [ميرمار] حيث يلتقى القارىء فى بنسيون ميرمار وشتاء الإسكندري بنماذج روائية دافئة صورها نجيب محفوظ بدقة وجمالية فذف (عامر وجدى) الوفدى يقضى شيخوخته فى البنسيون ويتذكر تاريخ نضاله الوطنى و (طلبة رزق) وكل الوزارة من العهد القديم . . . العجوز المتصابى الحاقد على الثورة وحتى علام نموذج ابناء الاقطاعيين العابث اللاهى وسرحان بحيرى نموذج البرجوازى الصغير المتسلق واخطر من ذلك (منصور باهى) نموذج ازمة اليسار فى الفترة من اعتقالات ١٩٥٨ حتى الإفراج عن اليساريين فى ١٩٦٤ والمصالحة معهم ، هذه النماذج محور علاقاتهم ومواقفهم وسلوكياتهم حول (زهرة) الفتاة الريفية التى تعمل فى البنسيون والتى ترمز لمصر إن (منصور باهى) يعانى أزمة هجران العمل الثورى بتأثير شقيقه الضابط بالأمن والذى أرغمه على الإنتقال إلى الاسكندرية والإقامة فى بنسيون ميرمار . . ولقد أثار الشك عند الزملاء فأعتبره البعض جاسوساً واعتبر نفسه خائن . . . إنه يكره نفسه ويعانى الإحباط والشعور بالذنب لا سيما أن الرفاق الأن فى المعتقل خاصة استاذه (د. فوزى) زوج (درية) التى احبها قبل ان تتزوج من الدكتور فوزى ولقد اعاد علاقته بها وزوجها فى المعتقل . . مما زاد من إحساسه بالخيانة والذنب ولقد ترددت (دربة) فى البداية ولكن الوحدة وعزيزة الأنثى جعلتها تستجيب له وتفاتحه فى الرغبة فى الطلاق من (د. فوزى) والزواج به . . غير إنه يستيقظ من إغفاله فى الإحباط والشعور بالخيانة فيرفض الإرتباط بها . إنه يجاور ويحترم ويستمع لتجربة (عامر وجدى) الوفدى ويحتقر سلوكيات (سرحان بحيرى) ، ويرقب فى إشفاق وإعجاز (زهرة) ويشفق عليها من سرحان بحيرى الذى يستطيع ان يغرر بها ويفسق بها . . . لذلك ولكى يؤكد لنفسه انه قادر على فعل شيء إيجابى يعترف بأنه هو الذى قتل (سرحان بحيرى) رغم ان التحقيقات تثبت إنتحار (سرحان بحيرى) .

ولعل إنتحار (رحان بحيرى) عضو لجنة العشرين بالإتحاد الاشتراكى بعد إكتشاف إنحرافه لأكبر دليل على نبؤه نجيب محفوظ بهزيمة وكارثة ٥ يونيه ٦٧ حيث إنتحر النظام . . . ويظل (منصور باهى) اليسارى فى حيرة يخاطب البحر والبرودة والوحدة عن حلم ان يستعيد نضاله ويتجاوزا ازمته وتحاول (زهرة) ان تتجاوز محنتها إن الخاص والعام هنا يلتقيان فى وضع مصير الشخصيات فى مصير الوطن . . .

■ وذروة إكتمال نموذج المثقف اليسارى نجدها أخيرا فى رواية (الكرنك) التى هى شهادة نجيب محفوظ على مرحلة عبد الناصر . . .

ويضعنا نجيب محفوظ ومن البداية عبر تأملات وتعليقات الرواية الذى تعطلت ساعته كدليل على دثابة وتوقف الزمن فيلجأ إلى مقهى (الكرنك) حيث تديره (فى نقله تلك الراقصة الساحرة نجمة عماد الدين التى عرفها فى الأربعينيات ، اصبحت ناضجة دائمة الشيخوخة ولكنها محافظة على اثر جمال مندثر وفتنة ، وانضم فى يسر لأسرة القهوة الأنيقة فهى لصغر المكان اسرة واحدة بمودة بالغة ، يوجد ثلاثة شيوخ لعلهم من اصحاب المعاشات وكهل ومجموعة من الشباب ابرزهم [إسماعيل الشيخ ، وحلمى حمادة وفتاه حسناء هى (زينب دياب) بهذا التصميم يكثف نجيب محفوظ علاقات وجوهر المجتمع فى بؤرة مركزة هى المقهى حيث الشيوخ يعلقون على احداث الثورة ويترجمون على الماضى وحيث جيل الثورة من الشباب يتناقشون ، وتعترف (قرنفلة) للرواية انها تحب كما تنبه هو فى صمت الطالب (حلمى حمادة) انشط الشباب ثورية والمعتنق رؤية يسارية وفكر تقدمى صريح ، لذلك كانت قلقة اسبانة حزينة شاحبة عندما إختفى الشباب من القهوة وترددت اخبار الإعتقالات والتعذيب ، ويتسائل الراوية ولكن اغلبيتهم تنتمى للثورة ، وتصور احداث الكرنك وقائع المرحلة التاريخية التى تسبق النكسة وما بعدها . . . ويظهر فى جدل العملية التاريخية نموذج اليسارى (حلمى حمادة) كأدعى النماذج السياسية فى أكتشافه لمتناقضات النظام الأصرى بين البناء الشامخ والتحدى لقوى الإستعمار والصهيونية واعتماده على المؤسسة العسكرية والدولة البوليسية وإنقلاب قوة اجهزة المخابرات من زمام القيادة السياسية وينشرها الرعب مما ادى فى النهاية إلى كارثة ٥ يونيه . . . ويلقى مصيره فى المعتقل تحت عنف التعذيب . . . وبذلك يقدم نجيب محفوظ شهادة قائمة على اغتيال اخلص أبناء الشعب . . . مشيرا لواقعة حدثت تاريخيا فى معتقلات الثورة ،

تلك هى نماذج المثقف اليسارى فى روايات نجيب محفوظ . . صورها نجيب محفوظ إعتمادا على القراءة والمشاهدة والتعرف فى جلساته على بعض هذه النماذج . . غير إنها ورغم ما تتضمنه من وعى بمستوى وعى وفكر ودور النموذج اليسارى فى كل مرحلة ، إلا أن التصميم العقلى اغتال حيويتها وتلقائيتها ولم تكن فى حيوية نماذجه من أبناء الطبقات المتوسطة الصغيرة ذات التطلع الطبقى ، إننا نشعر فى أرائها وسلوكياتها مستوى فهم وتجربة الكاتب الخارجية عن العقل والتحقيق الإرادى لهذه النماذج السياسية اليسارية ،

■ نشعر ان هذه النماذج الثورية ابواق لتصورات الكاتب نفسه تهبط من السماء على ارض الواقع وتتكلم بلغة متعالية لم تعرفها عن الثوريين اللذين هم خلاصة تجربة معاناة وطموحات الشعب لهم عالمهم الداخلى الغائر الملىء بالصخب والضجيج وعديد النزعات والغرائز التى تحكم سلوكياتهم ،

■ إن هذا النهج الروائى الذى سلكه نجيب محفوظ مجرد وصف للظاهرة التاريخية ، فهو يجيب على سؤال يتعلق بأخلاق الكاتب وما عساه سوف يفعل اذا ما رأى الواقع فى هذا الضوء أو ذاك ؟ » ولكن هذا لايضيء لنا الطريق مطلقا فيما يختص بالسؤال الأخر ماذا يرى الكاتب ، وكيف يراه بالفعل ؟ ومع ذلك فها هنا تبرز أكثر المشكلات اهمية عن التحديدات الإجتماعية للخلق الفنى ، وسوف نتبين خلالها بالتفصيل الإختلافات الأساسية التى تنشأ بين المناهج الإبداعية تبعا للدرجة التى يلتصقون فيها فحياة المجتمع هل يسهمون فى النضالات التى تدور حولهم ام هم مجرد مراقبين سلبين للأحداث » على حد قول لوكاتش ◆

مغامرة الابداع في قصص نجيب محفوظ القصيرة

محمد كشيك

ملامح أولية

- لم تحظ القصص القصيرة التى أبدعها الكاتب الكبير « نجيب محفوظ » طوال رحلته الإبداعية بمثل ذلك الإهتمام النقدى الذى لاقته أعماله الروائية الأخرى ، وقد يكون سبب هذا الفتور النقدى إزاء أعماله القصصية راجعاً إلى القيمة الفنية العالية لأعماله الروائية والتى مكنّت هذا النوع الأدبى أن ينشط ويزدهر ويصبح على الصورة التى هو عليها الآن ، ويعترف الكاتب بأنه على الرغم من المجموعات التى أصدرها ، إلا أنه لم يكتب القصة القصيرة كما يتصوّرها إلا بعد عام ١٩٦٧[1] وهو بهذا الاعتراف إنما يؤكد على ما سبق الإشارة إليه من أن محور الاهتمام لديه كان فى الانشغال بتطوير فن الرواية ، ولعل الأهمية الخاصة لمجموعات « نجيب محفوظ » القصصية ترجع إلى كونها مؤشرات داله للتعرّف على تطور الرؤية الفنية لدى الكاتب ، أكثر من كونها ذات دلالة خاصة فى مسيرة التطور التى خاضتها القصة المصرية القصيرة .

- لذلك فإن معظم القصص التى أبدعها الكاتب الكبير قبل « خمارة القط الأسود »[2] تنتمى فى تراكيبها الفنية وأساليب بنائها إلى طبيعة وشكل البناء الروائى أكثر من إنتمائها إلى جوهر وشكل ولغة القصة القصيرة ، لكن — وعلى الرغم من ذلك كله فقد فاجأنا « نجيب محفوظ » بمالم يكن يتوقعه أحد ، وبعد مرور أكثر من ثلاثين عاماً على كتابته للقصّة القصيرة « همس الجنون — ١٩٣٨ » يحدث ذلك التطّور المفاجىء الذى يشبه الانقلاب فى الرؤية الفنية للكاتب حيث ينعكس ذلك الانقلاب على أساليب الأداء ولغة القص وشكل وطرائق التعبير ، جاء ذلك بشكل يبدو متردداً خافتاً فى « خمارة القط الأسود » ثم سرعان ما إنفجر صاخباً فى أعماله المتتالية « تحت المظلة »[3] « حكاية بلا بداية ولا نهاية »[4] ثم أخيراً « شهر العسل »[5] .

- وفى تتبّع إيقاعات القص عند « نجيب محفوظ » فإنه يمكن التفرقة بين مرحلتين متعاقبتين ، إحداهما ما قبل ١٩٦٧ ، والأخرى فيما بعد هذا التاريخ ، حيث « كانت الهزيمة لحظة عبثية تماماً فى عينيه ، وهكذا تكاملت الصورة والألوان والأضواء والظلال ، لغة وأخيلة ، وكتب « نجيب محفوظ » أعماله الجديدة تحت وطأة الشعور الحاد بالعبث الواقعى والاحساس العميق بفداحة المأساة[6] .

- وترجع الأهمية الخاصة لمثل هذه الأعمال التى كتبها نجيب محفوظ بعد ١٩٦٧ ، إلى

تلك الاقتراحات الجديدة التى قدّمها الكاتب ، والتى شكلّت تمردّاً واضحاً على الأساليب القديمة ، حيث ثبت عقم الطرائق التقليديّة وعدم قدرتها على متابعة حركة التحولات العنيفة التى أصابت مختلف البنى والهياكل فى مجتمع يوشك على الإنهيار ، فبدأت القصّة تستوعب إيقاعات هذا التغيّر ، فمالت إلى التركيز والاقتصاد ، وإختفت « الحبكة » بمعناها التقليدى ، وصار للقصّة منطقها الخاص الذى تكتسبه ، من مجموعة العناصر المكوّنة لها ، دون أى تدخلّ أو إقحام لوجهات نظر ، يتمّ فرضها من الخارج ، وقد بدت ملامح هذا التطوّر بشكل أقل وضوحاً فى « خمارة القط الأسود » ثم تفجرّ وتألق فى « تحت المظلّة »(٦-٦) وصار اكثر رسوخاً وتوازناً فى مجموعة « شهر العسل » .

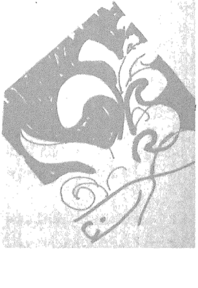
بدايات للتحوّل

فى مجموعة « خمارة القط الأسود » نستطيع أن نرصد بدقّة بدايات ملامح التغيّر عند نجيب محفوظ ، إذ أصبحت القصة كياناً ملتئماً دون أيّة إضافات أو زيادات ، وإختفت نبرة الوعظ المباشر ، والتوجه الفلسفى الواضح ، وإزدادت الرؤية تماسكاً ، كما قل اعتماد الكاتب على الوصف المسهب والمبالغة فى إستخدام عناصر المصادفة ، ومعظم القصص تتناول فى إطارها العام أزمة الإنسان فى مواجهة مصيره ، والمصير غالباً ما يعنى عند نجيب محفوظ القدر ، ذلك القدر الذى يولّد دائماً المأساة تلك التى تتمثل « فى إعفاء الإدارة الإنسانية من كل إلتزام ، ولكنها لا تحررها من التمزّق الدفين الذى يمثله شعور الجميع بأنهم ضحايا بغير ذنب أو جريرة إلاّ أنهم غير قادرين إلا على الرفض أو الانهزام وفى هذا التمزّق تلوح الدعائم القائمة التى يستند عليها القدر فى إقتناص المصائر : الحظ ، الخرافة ، المعجزة ، الغيب .. وهى جميعاً مظاهر للتعبير الفاجع عن الفرار من المأساة(٨-) وفى إطار من المواجهة الدائمة بين مختلف الارادات المتعارضة تتولّد المفارقة التى يتدخّل القدر غالباً فى تشكيل عناصرها ، وتكون المأساة نتيجة طبيعية لتصارع تلك الإرادات ، التى لا تمتلك فى النهاية إزاء سلطة القدر إلاّ أن تستسلم وتذعن لمختلف الشروط الواقعة .



– وفى أوّل قصص المجموعة « كلمة غير مفهومة » يظهر واضحاً أثر العناصر القدرية ودورها فى توجيه حركة الإحداث وتنميتها ، ويلعب « الحلم » بكل دلالاته ومستوياته المعقدة دوراً مؤثراً وفعّالاً فى بناء الأحداث وتحديد مستويات القص ، وفى القصّة التى نحن بصددها يحلم المعلمّ « حندس » بأنه سوف يقتل على يد إبن غريمة القديم « حسونه الطرابيشى » ، ويصبح الحلم هنا بمثابة العنصر المفجرّ لمجموعة الوقائع والأحداث ، ويستدعى « الحلم » معه مجموعة من المشاعر المتقلبّة : الخوف والإسترابة ، الشك والقلق ، وتأتى النهاية المفاجأة – وكأنها القدر الذى لا فكاك منه ، إذ يقتل المعلم « حندس » فى الظلام وسط أتباعه وأعوانه ، ولا يعرف أحد من الذى قتله ، وتتزايد مساحات الخيال لتحتل ثورة الموضوع ، وتظّل طعنة الليل القاتلة تطرح الأسئلة ، دون أى جواب ، وتبقى دائماً علامات الإستفهام لتطرح ظلالاً جديدة لا تنتهى

– وفى باقى قصص المجموعة تتغلغل مثل هذه العلاقات الجديدة فى نسيج الفعل القصصى ، ويمكن لنا أن نرى تنويعات هذا العالم الآخذ فى التشكلّ والنمو والظهور ، ويبدو عبث المواجهة قائماً بوضوح فى قصّة « الصدى » فيتشكّل مبدأ « الصراع » وفق قوانين غير مرئية تتسّلح بشروطها المجحفة ، وفى القصّة يظهر بوضوح عبث الفعل الإنسانى ، فالإبن الذى يعود بعد غياب دام لاكثر من عشرين عاماً طمعاً فى التوبة ، ورغبة فى بدء حياة جديدة خالية من العنف والشقاء والبلطجة ، يذهب إلى أمّه ، يطلب منها الصفح والمغفرة ، لكن بعد حوار طويل يمتلىء باللهفة والرجاء والتوسّل والأمل ، تأتى المفارقة فادحة حين نكتشف أن الأم قد أصابها الصممّ والعمى ، فهى لا تسمع أىّ كلمة مما يقال لها ، كما لا يمكنها أن ترى شىء (جئت تتخفّف من أثقالك فضاعفتها أضعافاً مضاعفة ، وها هى أنفاسها تتردّد على يدك ، ولكنها أبعد من نجم ، كالموت غير أنه يفضح بالعذاب ، وها هو السّد ، وعليك أن تؤ وّل حلمك بنفسك ، أو سوف يبقى الحلم بلا تأويل .. ص ٣٣) وتمسك العلاقات القدرية برقاب الجميع ، فتصبح الإرادات معلقّة وفقاً لمشيئة اليد القويّة ، والتى تحرّك المصائر ، وتصوغ الأحداث ، ويلعب الزمن دوراً مهماً فى تأكيد « الفاجعة » وترسيخ عناصر المأساة ،



« والـزمن المـوضـوعى زمن مستقبـل فى المستوى الاجتماع ، ولكنه زمن عدمى فى المستوى الفردى ، إنّه زمن يحمل فى جوفه بذور المأساة ، فالزمن هو القـدر ، والقدر روح التراجيديا »[٩] ، وإضافة إلى ذلك كلّه فإن هناك العديد من الثوابت الأخرى التى تشكل قسمات العالم القصصى عند نجيب محفوظ وتحدد مجال تأثيره ، فالطبيعة المكانية الخـاصـة ، تسـاهم فى صيـاغـة الأجـواء العامة ، كـما أنها تعمل عـلى تحديـد معالم شخوصه ، واعطائهم هويتهم الشخصية ، وفى معظم القصص تقابلنـا نفس الأماكن التى غالباً ما تتكرر مثل « الزقاق ، الخمّار ، المقهـى ، الجبـل ، الخـلاء ، الحـارة ، الخرائب ، القرافة . . الخ » والمكـان عند نجيب محفوظ له أهميتـه الخاصـة فى إعطاء الإضـافة العـام ، لأنـه مكتفٍ بـدلالاتـه الخاصة حتى ليستحيل فى النهاية إلى أن يصبح رمزاً يحمـل من الدلالات ما يجعله مشحوناً بـطاقة كبيـرة ، تزيـد من قدرتـه التعبيّرية حتى ليكاد أن يصبح جزءاً لا يتجزأ من طبيعة البناء العام للعمل الفنى .

– وتعتبـر الشخصيات بكـل ملامحها الخـارجية والـداخلية ، من أهم العنـاصر المكمّلة ، فحين تتلاءم الطبيعة المكانية مع كيـانات الشخـوص الفاعلة فيـه ، يحدث ذلك الالتئام الذى بدونـه يتهايـل البناء ، ولا يقوم الإنسجام المطلوب ، ولعلّ قصّة



« السكـران يغنى » من أهم القصص التى تـوضّح طبيعـة ذلك الإلتئام والإلتحام ، فتـأتى النبـرة السـاخـرة لتخفف من وقـع العنـاصـر المـأسـويـة ، ودائـماً فى معـظم القصص ، يبـدأ الإيقاع خـافتاً منتـظماً ثم سـرعان مـا يأخـذ فى فى الإرتفاع « خلت الحانة من الزبائن تماماً ، ومسح الجرسون العجوز على صلعتـه وهو يتثـاءب بصوت مـرتفع كـالتوجّـع ، ومضى يكوّم المقـاعد الخشبيّة والمناضد العارية ، ومشى صاحب الحانه بين أرجائها المتقاربة ، متفقداً الأركان والمـرحاض ، وعـدّ القروش عـلى مهل ، وأغلق الأدراج المدسوسة تحت الطاولة ودرج منضدة الماركات ، ثم أطفأ المصباح المدّلى فوق الطاولة ، فانخفض الضوء فى المكان ، وزاد كآبة على كآبـة . . ص ٨٣ » إن هذا الوصف الرتيب الدقيق للتفاصيل الصغيرة يعـطى إنطبـاعاً معيّنـاً بـالهـدوء والتـأمـل والسكينـة ، نـرى ذلـك بـوضـوح حيث ينعكس على الإيقاع الخافت البطىء ، ثم سرعان ما يتولّد إيقاع آخر مصاحب للإيقاع الأول ، من خلال تتابع الوقائع التى تحرّك البحيرة السـاكنـة ، وتهتز الـدوائر لتصنـع مجموعة أخرى من الدوائر أكثر اتسـاعاً .

متتخلق إمكـانيات أخـرى جديـدة ، وفى إيقاع القصّ ورغم السكون المؤقت الذى أعقب إغـلاق الحـانـه ، إلا أن الحـركـة لا تتـوقف عن الجـريـان ، فهنـاك أيضـاً وبـداخل المكـان المغلق كان يقبـع « أحمد عنبه » سائق الكارو ، خلف أحد البراميل الفـارغة ، يتحين الفـرصـة حتى يـذهب الجميـع ، فيتمكن من سرقـة النقـود التى بصنـدوق المـاركـات المغلق ، وبـرغم كـل مشاعر الخوف والقلق والترقّب ، وبعد كل هـذا العنـاء وكـل تلك المشقـة ، تلعب المصـادفة العبثيـة دورها المـرسوم ، حـين يُباغتْ السارق بالفراغ « دس يده فى الدرج بلهفـة ، وتحسّس أرضـه من طـرف إلى طـرف ، ولكنـه لم يعـثر عـلى شىء . . لا شىء . . البتّـة . . ص ٨٤ » ودائـماً ما تصل النهايات فى معظم قصص نجيب محفوظ إلى مثل هـذه اللحظة العبثية التى تلعب فيها « المفارقة » الدور الأسـاسى فى تهيئة جميع العلاقات حتى تلتقى جميعاً باتجاه المأساة .

– وإضـافة إلى عنـاصـر « المفـارقـة » الواضحة بكل ما تتيحـه من أبعاد درامية مؤثـرة ، فهناك تلك الـرؤى الكابـوسية المغلقة التى تظهر بشكل محـدود فى قصص « خمّارة القط الأسود » ثم تـأخـذ أبعـاداً عميقة ، وتلتئم مع بنيـة القص فى « تحت المظلة » و « شهر العسـل » ، وتعتبر قصّة « فى الخـلاء » من أهم القصص التي تمثل نهاية الرؤ ية القديمة عند نجيب محفوظ ، كما تحمل فى رحمها بدايات التفجّر الجديـدة ، بكـل مـا تحـوى من تمـردّ ورفض وتجـاوز وتجريب ، وفى القصّة تتكرّر نفس التيمات السـابقة ، وتـظّل الأجواء القـديمة تـطرح مفـرداتها ، فهنـاك دائماً « روح المـأسـاة » تفصـح عن نفسها ، نتيجـة لعجز الإرادة البشرية وعدم قدرتها وفاعليتها إزاء سلطة القدر النافذة ، فحين يعود « شرشاره » بعد عشـرين عامـاً ، تدفعـه رغبـة عـارمـة فى الانتقام ، يرجع محمّلاً بكل ما فى القلب من كراهية وحقد ليجد أن غريمه قد مات منذ زمن بعيد ، وأن حبيبته قد تغيّرت ، ولم تعد تتذكر شيئاً ، فهل يستطيع أن يمحـو دفعه واحدة كل مـا إختزنـه بداخله طـوال تلك السنين « غليل عشرين عاماً فى المنفى بعيداً عن القاهرة الساهرة ، وفى مجـاهل الميـنـاء بـالأسكنـدريـة ، لا أمل لـك فى الحياة إلاّ الإنتقـام ، الأكـل والشـرب والنـقـود والنسـاء . . والسماء والأرض غـرقت فى عـماء ، وإنحصـر الإحسـاس فى التحفّـز الأليم ، ولا فكرة تخطر إلاّ عن الانتقام ، لا حب ، لا استقـرار ، ولا إبقـاء عـلى ثروة ، ضاع كل شىء فى الاستعداد لليوم الرهيب . . ص ٣٧ » ويتأكد هذا الضياع وذلك الخواء إثر الهزيمة ، تلك الهزيمة التى تقع غالباً قبل أن تقع أى معركة ، ويلعب الزمن ــ إضافة إلى القدر والمصادفة ــ الدور الأكـثر فعاليـة فى نسج عنـاصر المـأساة ، فالذاكرة تتميّز بقدر من الثبات ، ويكـون للتنـاقض والتعارض بـين عمـل الـذاكـرة « الثابت » وبين فعل الواقع « المتغير » أثره البالغ فى ظهور المفارقة التى تسمح ــ كلما إتسع نطاقهـا ــ بتغلغل خيوط المأساة فى رقعـة النسيج الفنى ، إضـافـة إلى تبـدّى أشكال العلاقـات العبثي ، والتى ستحتل كل الحيّز المتاح فى الأعمال التالية .

تحت المظلة ومرحلة التفجير

تـرجع الأهميـة الخاصـة لمجمـوعـة « تحت المظلّة » بين غيرها من المجموعات الأخرى

التى أبدعها « نجيب محفوظ » إلى كونها تعدُّ بمثابة التفجير فى ملامح الرؤية الفنيّة لدى الكاتب ، إذ ظهر شكل تمرده واضحاً على كل المواصفات التقليدية السابقة فى الكتابة والتى سبق وأتقن العمل بها ، وقد صاغ « نجيب محفوظ » ملامح مرحلته الجديدة ــ الطفرة ــ إثر تجربة الهزيمة بكل ما تحمله من اهتزاز وخلخلة وعدم يقين ، وقد تأثر نجيب محفوظ فى تلك المرحلة المهمة فى تطوّر رحلته الإبداعية بإنجازات السيرياليين وما حققوه من فتوحات ، خاصة فيما يتعلق بالإنفتاح على اللاوعى ، وأشكال الكتابة الآلية .

« فالكلمات تنبثق الواحدة تلو الأخرى كما لو أملاها صوت من داخلها وتأتلف ضمن قالب تركيبى صحيح ، حتى ولو بدت صورها غير متناسقة »[١٠] وهذا يتفق إلى حد كبير مع ما سبق أن أوضحه لى عن طريقة كتابته للقصّة من أنه كان يبدأ من درجة الصفر « بمعنى أنه لم يكن هناك أى تخطيط مسبق لشكل الكتابة ، وكأن القصّة نفسها هى التى كانت تعبّر عما بداخلى من صراعات مختلفة ، لذلك فقد كان التعبير فيها تلقائياً . . وكنت أكتشف القصّة فقط أثناء كتابتها »[١١] وكما نرى فإن انعدام التخطيط المسبق ، وإفساح المجال لما تحت الوعى للإفصاح عن نفسه ، إضافة إلى تلقائية التعبير ، فإن كل ذلك يعتبر من أهم خصائص الكتابة الآلية ، تلك التى لا تعتبر « نتاج للصدفة وحدها ، بل هى بطبيعتها ثمرة للانسان وتعبير مباشر عن الواقع الإنسانى »[١٢] ومن هنا فلم تعد الحرفة فى الفن مجرّد خبرة ، بل تجريب ومحاولة ومجازفة »[١٢] ، وتبعاً لكل ذلك فقد تغيّرت الأدوات التقليدية فى التعبير ، وصار للعالم الجديد منطقه الخاص « فكل شىء فى ذلك العالم يمكن أن يحدث ، كل شىء جائز ومحتمل ، الزمان والمكان لا وجود لهما ، وعلى أرضية واهية من الواقع ينسج الخيال أنماطاً جديدة من الذكريات والهلوسات والتوجسات . . »[-١٣] كما أصبح للحلم حضور أكثر فاعلية ، بل أن القصّة تكاد تكون أن تصبح جزءاً من مكوّنات هذا الحلم الواقعى الكبير ، الذى يعتمد على التحولات الفجائية والنقلات غير المتوقعة ، إضافة إلى غياب التسلسل المنطقى المعتاد للوقائع والأحداث ، ولم تعد اللغة كما فى السابق « وسيلة معرفة ، بل هى وسيلة لنسيان المعرفة العادية »[-١٤] وإكتشاف نوع آخر من المعرفة التى تصل حد الكشف والاكتشاف ، لذلك فقد توارت الأنساق البنائية التقليدية ليحّل محلها أنساق أخرى لا تعتمد على التتابع السببى الذى ترتبط فيه العلّة بالمعلول بشكل منطقى صارم ، وصار العمل الفنى يتحرك وفق قوانين مختلفة خاصة به ، تعتمد على حركة مستمرّة من التفكيك وإعادة التركيب وفق صياغات متجددة ، وقد ظهرت تجليات أخرى لمثل هذا النوع من الكتابة كان « محمد حافظ رجب » ومجموعته (الكرة ورأس الرجل)[-١٥] أبرز تحقق لها ، « فلم تعد القصّة مجرد « حبكة » لها مقدمة ونهاية ، كما لم توجد الأنساق التقليدية فى ترتيب الوقائع ، وإختلف مفهوم الزمن حيث أصبح بالإمكان اشتباك المساحات الزمنية داخل حيّز زمنى محدود ، وإختلفت وفقاً للتصورات الجديدة شكل الإتكاءات الفنيّة ، وطرائق استعمالات مفردات القص ، ونوع الاختيار التقنى ، فظهرت متغيرات جديدة ساهمت فى تشكيل عناصر هذه التصوّرات ، فتم عزل الحوائط الوهمية بين الداخل والخارج ، وتخلصت القصة من عبء قيود كثيرة ، كما تراجعت المسافة الفاصلة بين الحلم والواقع ، وبين المعقول واللامعقول ، وإختلطت الحدود بين المكان والزمان ، كل ذلك فى رؤية « فانتازية » تبدو مغرقة فى الخيال ، منغرسة فى صلب العلاقات اليومية لحياة البشر »[-١٦] وقد إستطاع « نجيب محفوظ » أن يستفيد من كل التجارب السابقة ، ويقدم رؤية متفردة ، أصيلة للمتغيرات الجديدة ، هذه الرؤية التى يمكن أن نتقصى ملامح تجليّاتها فى مجموعته الجميلة « تحت المظلة » ثم بعد ذلك فى « شهر العسل » و « حكاية بلا بداية ولا نهاية » . وباقى قصصه القصيرة الأخرى .

« نظرة إلى ما تحت المظلّة »

تكمن القيمة الحقيقية للقصص القصيرة التى كتبها نجيب محفوظ فيما بعد هزيمة ١٩٦٧ ، ليس فقط فى القيمة الفنية التى تطرحها هذه الأعمال ، وإنما فى مدى جرأة المغامرة ، وماحوته من إمكانية التجريب والقدرة على ارتياد مناطق جيدة للتعبير لم يكن أحد قد خاضها من قبل وفى قصة « تحت المظلة » والتى تحمل نفس اسم المجموعة يمكن لنا أن ندرك بوضوح أهمية التحوّل الجديد الذى يعكس تطوراً يبدو مفاجئاً فى لغة الكاتب وطرائق تعبيره ، إذ تشابك معظم العناصر القديمة، لتستحيل إلى ما يشبه الانفجار ، فتتبعثر الرؤى ، وتتفكك الوقائع ، وتنهمر المشاهد فى تتابع يبدو غير خاضع لأى سيطرة عقلية مسبقة ، ويغيب التصميم الهندسى البارد ليحل محلّه نوع آخر من التصميم يعتمد على وحدة الانطباع العام ، ومثلما يحدث فى معظم قصص « نجيب محفوظ » فإن البداية تبدأ عادية جداً ، فى إيقاع يبدو بسيطاً متناغماً ، ثم سرعان ما يبدأ الخلل الذى يكشف عن مختلف التناقضات المأسوة ، وفى « تحت المظلة يبدأ الحدث تقليدياً ، لكن الأجواء المحيطة تنذر برياح ما قبل العاصفة « إنعقد السحاب وتكاثف كليل هابطٍ ، ثم تساقط الرزاز ، إجتاح الطريقَ هواء بارد مفعماً بشذا الرطوبة ، حثّ المارة خطاهم ، غير نفر تجمّعوا تحت مظلّة المحطّة . . ص ١٥ » .

– وتصبح المظلّة وكأنّها العين السحرية أو صندوق الدنيا الذى نطلّ منه على مشاهد القسوة والعنف واللامعقول ، وتنزاح دائماً الحدود الفاصلة بين الحلم والواقع أو بين الواقع والخيال لتنفتح الرؤية على المشهد/ الكابوس ، أو كابوس المشاهد « لص يظهر فجأة ، مطاردات حوادث تصادم ، مشاهد قتل ، غزل فاضح ، لحظات جنس ، صحراء تظهر ، مدن تقوم ، قوافل من الجمال ، سائحون ، بدو مع خواجات معارك طاحنة ، مقابر تقام ، أموات تدفن ، رؤوس غارقة فى الدماء » كل هذه الصور تظهر فجأة لتختفى ويظهر غيرها ، ودائماً هناك الناس « تحت المظلّة» يتابعون ما يحدث دون أدنى إهتمام ، والشرطع أيضاً يظل واقفاً ، لا يعنيه ما يدور أمامه ، وكأنه يشارك فى هذا العرض المأساوى ، ودائماً ما تتسع ملامح اللوحة الكبيرة لتستوعب حالات جديدة تعبّر فى مجملها عن خلل الواقع وفداحة المأساة « إستقبل الطريق شبه الخالى حياة جديدة ، جاءت من الجنوب قافلة من الجمال يتقدمها حادى ، ويقودها رجال ونساء من البدو ، عسكرت على مبعدة قصيرة من حلقة اللص الراقص ، شدّت الجمال إلى أسوار البيوت ونصبت الخيام ، وتفرّقوا . . فمنهم من تناول



طعامه ، أو راح يحتسى الشاى أو يدخّن ، وبعضهم غرق فى السمر ، ومن شمال جاءت مجموعة من سيارات السياحة محمّلة بالخواجات ، توقفت فيها وراء حلقة اللص ، ثم غادرها راكبوها من الرجال والنساء ، فتفرّقوا جماعات تستطلع المكان فى نهم دون مبالاة بالرقص أو الموت أو المطر« ص٨ » ومن خلال كل الصور والمشاهد المتناقضة نتعرّف على طبيعة هذا العالم الغريب ، فلا تفارقنا الدهشة حيث تجتمع فى لحظة واحدة كل تلك الأشياء التى لا يمكن لها أن تجتمع ، فى« لحظة » تشبه الحلم ، غير أنها لا تفتقر إلى الواقع والحقيقة ، وتظل المشاهدفى تتابعها لا تكفّ عن التدفق والجريان ، لتؤكد على عبث العقل الانسانى وعدم جدواه فى ظل ظروف القهر ، وفى إطار علاقات تمتهن كرامة البشر ، وتحيلهم إلى مجرد أدوات صماء عاجزة عن إمتلاك ذواتها ، وتحديد ملامح مصيرها ، فكانت لا معقولية الفعل أبلغ دليل على إدانة مثل هذا المجتمع الذى يلبس الأقنعة ، ويتوارى خلف مقولات فارغة المعنى وخالية الدلالة ، لذلك كان لا بد من حدوث مثل هذا« الانفجار » فى لغة التعبير عند كاتب يحترم التقاليد الفنية ويحافظ عليها ، ومن« تحت المظلة » التى اختارها الكاتب كان يمكن متابعة حركة الفعل الانسانى المحكوم عليها بالعبث ، وهى تصافح الفراغ ، وتحاور الغير معقول« أقبل عمّال بناء كثيرون ، تتبعهم لوريات ضخمة مثقلة بالأحجاح والأسمنت وأدوات البناء ، وبسرعة مذهلة شيدّوا قبراً رائعاً ، وعلى مقربة منه أقاموامن الأحجار سريراً كبيراً ، بالملاءات ، وزينّوا قوائمه بالورود ، كل ذلك تحت المطر ، ومضوا إلى حطام السيارتين فاستخرجوا منه الجثث ، مهشمّة الرؤوس ، محترقة الأطراف ، وضمّوا إليها جثة المنكفىء على وجهه من تحت العاشقين اللذين لم يكفّا عن ممارسة الحب ، ثم رصّوا الجثث فوق السرير جنباً إلى جنب ، وتحوّلوا إلى العاشقين فحملوهما معاً وهما لا ينفصلان فأودعوهما القبر ثم سدّوا فوهّته وأهالوا عليهما التراب . . ص ٨ » إنه عالم موحش يمتلىء بالكآبة ، تسيطر عليه إيقاعات كابوسية مقبضة ، إنه عالم ما بعد الهزيمة ، والنفس لم تستعد قدرتها على المواجهة بعد ، وفى القصّة « تحت المظلّة » كان لابد من نهاية تتفق وطبيعة جو المأساة واللامعقول ، يحدث ذلك حينما يبدأ الواقفون تحت لمظلة فى الإنتباه وسؤال الشرطى عن هذا الذى يحدث ، ويكون الرد الوحيد هو القتل « تراجع خطوتين ، سدّد نحوهم البندقية ، أطلق النار بسرعة وإحكام ، تساقطوا واحداً فى إثر الآخر جثة هامدة ، إنطرحت أجسادهم تحت المظلّة ، أما الرؤوس فتوسّدت الطوار تحت المطر . . ص ١٤ » .

– وفى باقى قصص المجموعة تتردّد أصداء مختلفة لمثل هذه النبرة فى تشكيل وقائع القص ، لكن على نحو أقل حدة واكثر تماسكاً ، إذ تخفّ شدة المفارقة ، ويقلّ الاعتماد على التداعى العشوائى الحر للصور والأفكار ، لكن يبقى ذلك الغموض الدال الذى يمنح طاقات متعددة تضيف إلى ثراء العمل الفنى ، وفى معظم القصص تكون هناك جريمة ما ، وهى غالباً ما تحدث أثناء النوم أو عدم الانتباه فيحدث القتل أو الاستلاب أو كليهما ، وفى قصّة « النوم » يحدث القتل بينما يكون البطل نائماً فى حديقته أو ما شابه ، تموت حبيبته بالقرب منه ، لكنه لم يسمع استغاثتها فلا يتمكّن من إنقاذها ، ويعرف البطل انه مسئول عن كل ماحدث فيدين نفسه ، لكن هل تجدى الإدانة ؟ ويعاقب نفسه على عجزه « يخيّل إليه أن الأعين كلهّا تتعقبه ، إنه فى الواغ مطارد ، متهّم ، مجرم ، إنه مسئول عن الاستغاثة الضائعة لامفر . . ص ٢٦ » وفى القصّة الأخرى « الظلام » ومع نوم آخر تحدث جريمة الإستلاب فهناك هؤلاء الناس ، الذين يجتمعون فى حجرة منعزلة ، بعيدة ، مغلقة ، يستمتعون بالعزلة وتدخين الحشيش « كثيف هو الظلام كأنه جدار غليظ لا يمكن أن تخترقه عين ، هنا لا شىء يرى البتّة ، إنهم يجتمعون فى عدم ، ولا صوت إلا قرقرة الجوزة. . ص ٣١ » ودائماً تصبح الظلمة مرادفاً للطمأنينة ، ومشاعر الأمان ، « نحن مدينون للظلمة بالسلام الذى ننعم به » « لا شىء حقيقى الا الظلام والصمت » وفى الحجرة المغلقة ، والمنعزلة تتوالى إكتشافات الغريبة ، وتتجلى الخديعة كما تسفر المأساة عن وجهها القبيح ، فحينما ينام الجميع وهم لا يشعرون ، يستيقظون ليجدوا أنهم قد فقدوا كل شىء ، ليس هوياته أو نقودهم فقط ، لكن إرادتهم أيضاً وحين يعتقدون بأنهم أسرى لعبة حمقاء ، فإن صرامة الصوت تعيدهم مرّة أخرى إلى حقيقة وضعهم المأسوى « ستفقدون القدرة على الكلام ، كما فقدتم القدرة على الحركة ، إنطرحوا جثثاً فوق الشلت ، فغدا سيستقبلكم الخلاء أجساداً فتيّة مبللّ بندى الحقول . . ص ٣٩ » إنها حالة من الإستلاب كاملة ، يتمّ التعرض لها أثناء لحظات النوم ، وهكذا يعود « نجيب محفوظ » إلى طرح شباك الرموز لتستقطب ما تشاء من معان ودلالات ، وتتأرجح صيغة القص بين المغامرة كما فى « تحت المظلة » وبين محاولة إحداث توازن فنى ، بحيث لا يتمّ الإغراق فى التجريب ، ودون الابتعاد عن جوهر الإنجازات التى تحققت من قبل . .

« نحو صيغة للتوازن »

– من الملاحظ فى المرحلة ما بعد ١٩٦٧ ، بالنسبة للأعمال القصصية التى كتبها « نجيب محفوظ » التذبذب العنيف فى أساليب الأداء وطرائق التعبير الفنى ، ولعلّ هذا التذبذب يعكس فى صورته الحقيقيةرغبة الكاتب العارمة فى التجريب والبحث عن صيغة جديدة تتيح له التعبير عن مشكلات الواقع الجديد ، وقد يعود ذلك التذبذب أيضاً إلى غياب أى تخطيط مسبق بالنسبة لتقنيات القص ، وبالتالى شكل العلاقات اللغوية ويتحدث « نجيب

محفوظ » عن خبرة الكتابة أثناء هذه المرحلة فيقول « مارست الكتابة للمرّة الأولى فى حياتى . وليس فى رأسى أيّة فكرة ولا أى موضوع »[١٧] ، وقد سادت قصص هذه المرحلة الكثير من المواقف والمشاهد والحواريات التى يغلب عليها الطابع الفكرى والفلسفى ، وتلك التى تلبى إحتياجات آنية مباشرة ، مثل « فنجان شاى » فى مجموعة « شهر العسل » والتى نلمح فيها بوضوح آراء الكاتب فى حرب فيتنام ، ومشكلات البطالة ، وإرتفاع الأسعار وإضطهاد الزنوج ، وغزو الفضاء . . الخ ، ويعترف الكاتب صراحة بأنه قد تعمدّ الكتابة عن كثير من المشكلات اليومية والتى تجتاح العالم ، باعتبار « أن للفن دورا فى خدمة المجتمع ، يؤديه كيفما راءى له بالوسائل التى تساعد على إداء هذه الخدمة »[١٨] ، وقد توسّع فى شرح هذا الدور ، وزاده وضوحاً حين قال « لنفترض اننا الآن فى ثورة ، واننىّ لا أستطيع أن أساهم فيها إلاّ بقصة لن تدوم فعاليتها لأكثر من إسبوع ، فإننى أكتبها لا أهتم بموتها بعد ذلك طالما أنها أدّت وظيفتها ، وهى حين تؤدّى هذه الوظيفة فإنها لاتموت »[١٩] من ذلك يمكن أن يتضحّ لنا بشكل دقيق أسباب غلبة المباشرة ، وسيادة « الحواريات » تلك التى تعكس وجهة نظر الكاتب الشخصية فى مشكلات الحياة والواقع ، لكن ، وعلى الرغم من ذلك كله ، يظلّ توق الكاتب عارماً فى محاولة التوصّل إلى جوهر تلك الإيقاعات التى تحكم حركة المجتمع الجديد ، وتشكله ، وتؤثّر فيه ، وكانت قصّة « شهر العسل » المعنونة بإسم المجموعة ، من أهم القصص التى تشكل إمتداداً فنياً لرفعة التجربة الفريدة التى أفصحت عن تجلياتها فى مجموعة « تحت المظّلة » وفى القصّة يستمر عالم الكابوس مسيطراً ، ودائماً ما نفاجأ بشكل الحركة المقبلة ، إذ يغيب المنطق الحكائى التقليدى ، وتظهر صيغة جديدة للقصّ ، لا تغرق تماماً فى إسار « العبثية » القديمة ، كما تستفيد ــ فى نفس الوقت ــ من مجمل الإنجازات والتى سبق تحقيقها ، وفى التجربة الجديدة ، يتم للكاتب احداث صيغة متوازنة للقص تتآزر فيها كافة المعطيات ، وفى القصّة « شهر العسل » نتعرّف على الشاب الذى تزوّج حديثاً ، يأتى إلى شقّته الجديدة مع زوجته لقضاء شهر العسل ، وفور أن يدخل الشقة مع عروسه يفاجأ بروائح غريبة ، وبدلاً من أن يجد الخادمة فى إستقباله ، يظهر له « الرجل الغليظ » الذى يرفض الخروج من المكان ، ويصّر على البقاء ، ولا تنتهى المفاجأة عند هذا الحد ، بل تتوالى سلسلة الوقائع الغريبة ، فمن خلال الحجرات المهيأة لإستقبال العروسين يندفع العديد من الأشخاص الذين نجهل هويّتهم ، ولا نعرف من أين جاءوا ، يظهرون فجأة ليثيروا الصخب والضجيج فى قلب المكان الهادىء ، وحينما تحاول العروس طلب النجدة من الجيران ، تفاجأ بوابل من الحصى والحجارة ، فتغلق النافذة ، ويظل الزوجان أسرى عصابة غريبة لا تتورّع عن فعل أى شىء ، عصابة مكوّنة من أشخاص لا نكاد نتعّرف على هويتهم « راقصة ، طبّال ، زمّار » إضافة إلى « الرجل الغليظ » وذلك العملاق الذى يتّم إكتشافه بداخل الدولاب ، ويدّعى الجميع مليكتّهم للمكان ، ومن خلال سلسلة الوقائع التى يلتحم فيها الواقع بالكابوس ، يتصاعد الايقاع ، وتستعر حركة الصراع ، وكان لا بد من وقوع المأساة فسرعان ما تقوم معركة ضارية ، يتحوّل المكان على إثرها إلى حطام « وإرتطمت فى الشقة الجديدة قوى المقاومة بقوى الغدر ، فإنخرطت فى معركة شاملة تحت ألسنة اللهب المندلع ، والماء المتدّفق ، وقطع الأثاث المتطايرة » . ص ٣٢ » ورغم كل هذه القوى الغريبة التى تحاول تدمير كل شىء ، فإن ثمة بارقة أمل تبدأ فى التسلل إلى عالم « نجيب محفوظ » القصصى فالغرباء ــ هذه المرّة ــ يتم طردهم ، وينزاح الكابوس عن رغبة مؤكدة فى البدء من جديد ، وتكون نهاية القصّة « لم يضع شىء لا يمكن تعويضه » علامة على تخلّق مرحلة جديدة فى إبداع « نجيب محفوظ » ، مرحلة أخرى للبحث عن إمكانيات جديدة للتعبير ، تثرى لغة القص وتدفع بمساحات الإبداع إلى آفاق أكثر رحابة وأصالة وعمقاً ◆

هوامش

١ - د . غالى شكرى ــ نجيب محفوظ من الجمالية إلى نوبل ، الهيئة العامة للاستعلامات ، القاهرة ١٩٨٨ .

٢ - نجيب محفوظ ، خمّارة القط الأسود ــ قصص قصيرة ، مكتبة مصر ، ط ٦ ، القاهرة ١٩٨٤ .

٣ - نجيب محفوظ ، تحت المظلة ، مكتبة مصر ، الطبعة الرابعة ، ١٩٧٨ .

٤ - نجيب محفوظ ، حكاية بلا بداية ولا نهاية ــ مكتبة مصر ، الطبعة الأولى ١٩٧١ .

٥ - نجيب محفوظ ، شهر العسل ، مكتبةمصر ، ط ١٩٧١ .

٦ - د . غالى شكرى ، نجيب محفوظ من الجمالية إلى نوبل ، هيئة الاستعلامات ، القاهرة ١٩٨٨ ص ٨٥ .

٧ - محمود أمين العالم ، تأملات فى عالم نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧٠ .

حـ ، د . غالى شكرى ، المنتمى ، دراسة فى أدب نجيب محفوظ ، مكتبة الزنارى ، ط ١ سبتمبر ١٩٦٤ ص ٩٠ .

٩ - السابق ص ١١٨ .

١٠ - ميشيل كاروج ، أندريه بريتون والمعطيات الأساسية للحركة السيريالية ، ترجمة إلياس بديوى ، دمشق ١٩٧٣ ص ١٧٢ .

١١ - أنظر حديث سبق أجريت بمجلة الثقافة الجديدة بعنوان « مع عميد الروايةالعربية » ــ عدد مزدوج ١٥ ، ١٦ أبريل ١٩٨٨ . ص ١٤٣ .

١٢ - ميشيل كاروج ، أندريه بريتون والمعطيات الأساسية للحركة السيريالية ص ١٣٧ .

١٣ - والاس فاولى ، عصر السيريالية ، ترجمة خالدة سعيد ، منشورات نزار قبانى ــ بيروت ١٩٦٧ ص ١٧٨ .

١٤ - المصدر السابق ص ٧٢ .

١٥ - محمد حافظ رجب ، الكرة ورأس الرجل ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ١٩٦٧ .

١٦ - محمد كشيك ، علامات التحديث فى القصة المصرية القصيرة « ١٩٢٥ - ١٩٨٠ » الموسوعة الصغيرة ــ بغداد ١٩٨٨ ص ٣٩ .

١٧ - د . غالى شكرى ، نجيب محفوظ من الجمالية إلى نوبل ، الهيئة العامة للاستعلاغات ، القاهرة ١٩٨٨ ص ١١٤ .

١٨ - المصدر السابق ص ١١٥ .

١٩ - نفسه ص ١١٦ .

المتغير الاجتماعى فى رواية الحب فوق هضبة الهرم

جمال نجيب التلاوى



ان المشاكل التى تزلزل مجتمعنا الآن ليست وليدة الصدفة ، وإنما لها جذورها وأسبابها ولعل الكثيرين يتفقون على أن ثمة تغيرات جذرية قد حدثت فى المجتمع المصرى فى فترة السبعينيات أدت هذه التغيرات إلى زلزلة أعماق المجتمع وقيمه .. ولقد نشأ جيل جديد مع هذه الفترة ... جيل فتح عينيه على القهر والفقر والظلم الاجتماعى .. فإذا به ينظر للماضى فى غضب وسخط وللمستقبل فى حزن ويأس .. وليس أمامه إلا مواجهة الحاضر بواقعه المؤلم .

ونجيب محفوظ كاتب شديد الوعى بواقعه ... شديد الحساسية لتطور مجتمعه ... ولقد وجدنا العدد الأكبر من مبدعينا انفصلوا عن مجتمعهم ولم يحاولوا التعبير عن هذه القضايا الجديدة التى طغت على سطح الواقع .. ولم نجد فى كتابات نجيب محفوظ الأخيرة غير هذه المجموعة التى تحوى قصتين طويلتين هما « أهل القمة » و« الحب فوق هضبة الهرم »(١) موضوع البحث استطاعا التعبير عن هذه القضايا الجديدة ... لكن إلى أى مدى استطاع نجيب محفوظ أن يقيم جسرا من التواصل الفنى بين قضايا الجيل الجديد وبين عالمه الروائى ؟

— ٢ —

أريد امرأة أية امرأة « صـ ١٤٦ صرخة مدوية مرعبة تبدأ بها القصة ، وكأن كل المشكلة هى الجنس ، لكن سرعان ما ندرك أن هذه الرغبة تمويه لما تحت السطح ، فالمشكلة أكبر من مجرد رغبة جنسية وإنما مشكلة اقتصادية اجتماعية سياسية على كافة المستويات ، فالجنس عند البطل يعنى الزواج (اروم الحياة الشرعية المستقرة) صـ ١٤٧ إذن الجنس = الزواج ← الحياة الشرعية ، وهذا من حقه بل من أبسط حقوقه ككائن اجتماعى بشرى ، لكن كيف يتسنى له الزواج ؟

يقول البطل صراحة (لا يغيب عنى ما يقال عن الزواج وتكاليفه ـ المهر والشقة وخلو الرجل . يلزمنى قرن من الزمان لأقتصد نفقات زيجة عادية . انه طريق مسدود تماما) صـ ١٥٠ ثم يؤكد بعدها (الزواج مستحيل ، والانحراف أصبح خيالى التكاليف بفضل اخواننا العرب) صـ ١٥٥ وهنا تبدأ أسباب الأزمة تتكشف وعندما تشتد أزمته يفكر فى الحرام ويسأل صديقا له عن طرق الوصول للحرام فتصدمه الأسعار الخيالية فيرد صديقه (العرب والتضخم والانفتاح) صـ ١٥١ ونتلمس ثلاثة اتجاهات أدت إلى الأزمات الاقتصادية فى مجتمعنا كما يراها هذا الجيل الجديد جيل « على عبد الستار » وربما كما يراها نجيب محفوظ وهى :

الأزمة = العرب + التضخم + الانفتاح .

— ٣ —

ونعود إلى البطل الذى يقدم لنا بطاقته الشخصية لنتعرف عليه

(على عبد الستار ، فى السادسة والعشرين من عمرى ، ليسانس حقوق ، موظف بالشركة ١.د.س. ولدت مع الثورة ، ناهزت الحلم عام ١٩٦٧ المشئوم ، نلت ليسانس الحقوق عام ١٩٧٤ ، الحقت

بالشركة عام ١٩٧٥ كنت من حملة الثانوية علمى ، وكان أملى أن أتخصص فى الصيدلة والكيمياء ، خانني المجموع ، حملني تيار التنسيق إلى كلية الحقوق بشهادتى العلمية) صـ ١٤٧ .

نلحظ فى نهاية هذه الفقرة طريقة نجيب محفوظ فى ومضاته النقدية السريعة والتى تتخلل هذه القصة ، فالتوزيع الخاطىء لمكتب التنسيق دلالة على نظام تعليمى خاطىء لا يراعى الاستعدادات الفطرية ولا العقلية للدارسين ، وهو يستخدم هذه الطريقة كثيرا فمثلا لقاء « على عبد الستار » بالصحفى القديم ادانة سريعة لجيل هذا الصحفى الذى ينصح بحلول جماعية وقيم أخلاقية فى حين أنه وصل إلى مركزه وثروته بحل فردى انتهازى ، وكذلك تعليقه على رأى شيخ الأزهر فيما يتعلق بحادثة الشاب الذى اغتصب امرأة (اما كان الأجدر بالشيخ الأكبر أن يقترح حلا إسلاميا للعاجزين عن الزواج ؟) صـ ١٥٧ وهذا تساؤ ل ربما يخرج من نطاق البطل ليلتصق بالقاص ــ فهل يسخر القاص من الاسلام ويتهمه بالعجز عن مواجهة الواقع وفشله فى تقديم حلول ؟ أم أن نجيب محفوظ يعرض وجهة نظر « على عبد الستار » الممثل للجيل الجديد المضغوط ، الرافض لكل شىء خاصة وأنه فى نفس الصفحة يسخر من اليسار ويرفضه ؟ حيث يقول عن الصحفى (عاطف هلال ذو مال وبنين لذلك يحتقر الحلول الفردية ، وهو لم يصل إلى مركزه المرموق إلا بحل فردى انتهازى) صـ ١٦١ إذا كان القاص يعرض لوجهة نظر الجيل الجديد جيل « على عبد الستار » ويتهمه بأنه جيل متحلل من القيم والانتماءات والدين والأيديولجيات ، نظرا لظروفه القاسية ، فاعتقد أن هذا الجيل ليس متحللا بهذا القدر وأن انتماءه موجود ، لكنه مازال يتخبط ــ يبحث عن حل ، وإذا كان ذلك رأى القاص ، فأننا نختلف معه كثيرا . ويبدو هنا واضحا الصوت العالى للقاص وفرض نفسه ورأيه على بطله .

البطاقة الشخصية تحدد هوية هذا الجيل بوضوح حيث جعل نجيب محفوظ ــ وبطريقة فنية ذكية ــ خطين يتوازيان ويربطان بين الأحداث الهامة لحياة البطل وبين الأحداث الهامة فى تاريخ مصر المعاصر حيث نجد :



الميلاد (ميلاد البطل) = ثورة ١٩٥٢ ، الشباب (مرحلة الشباب) = هزيمة ١٩٦٧ ، النضج (التخرج من الجامعة) = حرب أكتوبر ، بداية الحياة العملية = بداية الانفتاح الاقتصادى ــ

والانفتاح الاقتصادى عند هذا الجيل يعنى تغير الهرم الاجتماعى وانعكاسه وبداية مشاكله الاقتصادية ، حيث يدور حوار بين الأب وابنه :

(ــ الأسعار ترتفع ونحن ننخفض
ــ كنا طبقة وسطى فأصبحنا من الطبقة الدنيا
ــ نحن الفقراء الجدد فى مقابل الأغنياء الجدد) صـ ١٥٣

اذن الانفتاح الاقتصادى يعنى = فقراء جدد أغنياء جدد .

وبطلنا ينتمى لطبقة الفقراء الجدد أو الطبقة الدنيا وهذا يعنى بالنسبة للبطل الفقر ، فإذا رفعنا كلمة الانفتاح الاقتصادى واستبدلناها بمفهومها لدى البطل تكون المعادلة الجديدة .

بدلا من بداية الحياة العلمية = بداية الانفتاح الاقتصادى
تصبح بداية الحياة العلمية = بداية الفقر

واذن فملامح هذا الجيل الذى ينتمى له « على عبد الستار » هى :

الميلاد = الثورة ، الشباب = الهزيمة (٦٧) ، النضوج = الانتصار (٦ أكتوبر) ، الحياة العلمية = الفقر فهذا الجيل لم ينشأ من فراغ ومشاكله لم تظهر فجأة وإنما وثيقة الصلة بالمجتمع المصرى وتاريخه ، هذا الجيل هو جيل الثورة الذى ولد مع الثورة وتفتحت عيونه على الهزيمة ليتلقى الدرس الأول وينضج مع حرب أكتوبر ، لكنه لا يتفاءل إذ عند ما يتسنى له خوض الحياة العملية يواجهه الفقر . إذن فهذا الجيل يحمل أفراح وأحزان مجتمعه ، ينمو معه ويكبر وهكذا يسير الخطان متوازيين على المستوى الفردى للبطل وعلى المستوى القومى للوطن الأم مصر .

ــ ٤ ــ

وإذا حاولنا تتبع خطوات شخوص هذه القصة من خلال مجابهتهم للواقع على المستوى الاجتماعى نجد أن هناك أربع مراحل أو خطوات ، سوف نتتبعهم فيما يلى :

المرحلة الأولى :

وتمثل الصدام الأول لعلاقة البطل « على عبد الستار » بالواقع المتمثل فى عمله فالعمل لا يحتاج له يكتشف أنه عمالة زائدة ، وأن لا كرسى له فى العمل ، وان عليه أن يحضر فى مواعيد الحضور والانصراف للتوقيع وما بين هذين الموعدين هو حر فيما يفعله ، فالعمل إذن لا يشغل فراغه ولا يحل له مشكلته ، فلا يفيد منه ولا يفيده ، فالحل أمامه هو التسكع فى الشوارع وراء النساء ، حتى تأتى « رجاء محمد » الموظفة الجديدة فيشعر بنشوة كبيرةبهجة عارمة فقد وجد ما يشغله وما يملأ فراغه العاطفى ويشبع إلى حد ما فهمه الجنسى ، وان كنت أعتقد أن فكرة الجنس كما سبق وان أشرت ليست فكرة مستقلة منفصلة عن بقية المشاكل وإنما هى نتاج كل الصعوبات التى أمامه ، لذلك يكرر كثيرا عبارة « ما هذه البهجة المنعشة » ؟ ويهرب معها من ملل العمل الذى يلفظه ، فى ذهنه فكرة الهجرة والعمل فى الخارج ، فيصبح توافقه مع العمل هنا سلبيا .

البطل « عبد الستار » + العمل ← عدم توافق

وتكون النتيجة على المستوى الاجتماعى : الفشل

ويظل البديل الذى يحول هذه المعادلة إلى النجاح هو الحلم بالهجرة فى يوم ما .

المرحلة الثانية :

وهى تتمثل فى ذلك الحدث الجديد الذى يفاجىء الأسرة وهو الخطيب الذى يتقدم لخطبة « نهى » الطالبة فى الثانوية العامة . ان الخطيب (عمل فى السعودية أعواما ، يملك شقة فى المعادى وسيارة نصر) وهو سباك . وتقع الأسرة فى حيرة فالأب يقبل

من حيث المبدأ ، والأم ترفض من حيث المبدأ تقول له (ليس من مقامنا) صـ ١٦٦ فيرد عليها الأب بواقعية تحمل المرارة والألم والسخرية من الواقع الكئيب (انتهى مقامنا من زمان) صـ ١٦٧ .

أما « مها » الأخت الكبرى و« على » فهما ينتظران رأى « نهى » والجميع مقتنعون تماما بأن الحل هو الهجرة للخارج كان الأب يظن أن الخلاص فى مجتمعنا الجديد هو « العلم والعمل » صـ ١٥٢ لكنه فى النهاية يكتشف أنهما لا يوصلان لحل ويعترف بالحل الجديد (ان تعملوا ذات يوم فى الخارج) صـ ١٥٤ الهجرة (ـ الحل الذى لا يتحقق للكثيرين) صـ ١٥٤ والأم تحلم أن تتم ابنتاها التعليم وتعملا حتى يتقدم لهما رجلان كبيران فى السن ولديهما ثروة على أن الأحاديث عن (الأسعار ترتفع ونحن ننخفض) صـ ١٥٣ فان الوالد يطلب من « على » ألا يذكرها أمام أختيه (حذار أن تردد ذلك أمام مها ونهى) هذا الأسلوب الذى يتبعه الأب مع بناته يمثل سياسة التحذير والتمويه واخفاء الحقائق عن الشعب .

مع كل هذه الأفكار التى تراود أذهان أفرادالعائلة يأتى موقف « نهى » واضحا وصريحا « موافقة » ويعلق « على » على ذلك (ـ هو مقبول من ناحية المبدأ) انه ينتمى اليوم إلى طبقة جديدة) صـ ١٦٧ . . .

ويصبح توافق « نهى » مع الحياة هنا توافقا ايجابيا واقعيا .

فتكون المعادلة : نهى + السباك ← الزواج والتوافق الواقعيه .

وتكون النتيجة على المستوى الاجتماعى : النجاح

ولعل هذه المرحلة هى المواجهة الوحيدة مع الواقع التى يتحقق لها النجاح .

المرحلة الثالثة :

تتضح فى مواجهة البطل للصحفى الكبير القديم وهى مواجهة بين جيلين:الجيل القديم والجيل الجديد أو جيل الآباء وجيل الأبناء .

ونلاحظ أن « على عبد الستار » يقابل الصحفى « عاطف هلال » مرتين وفى كل مرة يلقاه فيها يكون بطلنا فى قمة التأزم ، وكأن القاص ينبهنا إلى أنه فى وقت الأزمات لابد من التقاء الأجيال وتواصلهافربما يجد جيل الأبناء الخلاص عند جيل الأساتذة والآباء ، والصحفى يمثل جيل الآباء بحكم سنه وخبرته ، ويمثل الأساتذة والمفكرين بحكم طبيعة عمله . فهل العودة للماضى أو لجيل الآباء والأساتذة هى الخلاص ؟

يتساءل « عى عبد الستار » (ـ ألا يوجد رأى عند جيل الأساتذة ؟) صـ ١٥٦ ـ

ويذكر له « على » الحلول التى قابلها والتى يرفضها (ـ توجد أمثلة كثيرة أرفض أن أقتدى بها ، أعرف أسرة حلت مشكلتها بالدعارة ، وعرفت زميلا احترف السطو على الشقق فى أثناء الصيف) صـ ١٥٦ فينصحه الصحفى بالهجرة ثم يناقض نفسه ويكمل (انى مازلت أحتقر الحلول الفردية) صـ ١٥٧ وكان « على » يعلم أن الصحفى يسارى فقال له بهدوء (ـ جئتك عارضا أزمة ملحة تتطلب حلا عاجلا وها أنت تنصحنى بالانخراط فى عمل سياسى من أجل تغيير المجتمع ، وعلى ذلك فعلىّ أن أنتظر حلا لمشكلتى يجىء مع القرن القادم) صـ ١٥٧ .

ويكتشف زيف الأساتذة فيؤكد (أنهم كذابون . . كذابون . . . كذابون . . ويعلمون أنهم كذابون ويعلمون أننا نعلم أنهم كذابون . ومع ذلك فهم يكذبون بأعلى صوت ، ويتصدرون القافلة) صـ ١٥٧ أنها صدمة مع جيل الأساتذة أصحاب الكلمات الجوف .

ويقابل الصحفى مرة ثانية عندما تشتد به الأزمة بعد أن يخطب زميلته « رجاء ثم يفشل ويهرب منها . فهل هو ينشد الخلاص عند الأساتذة أم يعتبرهم مسئولين عن هذا الضياع؟ لكنه لا يتمالك نفسه فينفث غضبه فى الصحفى (ـ تحرر من الأكليشيهات لتعرف الدنيا على حقيقتها) صـ ١٨٠ انها صفعة من « على » على وجه الصحفى المنافق ثم يعريه أمام نفسه (ـ ماذا كنت ؟ وماذا أصبحت ؟ وثبت فى الوقت المناسب من السفينة وهى تغرق) صـ ١٨١ لقد عرف حقيقة الصحفى صاحب القيم المزيفة (ـ انت من الذين باعوا الدنيا وخسروا أنفسهم) صـ ١٨١ وفى اليوم التالى (بدأت بعاموده اليومى فى الصحيفة فوجدته يتحدث عن الطوفان الجديد ، وانه لن ينجو من الغرق إلا من يلوذ بسفينة المبادىء) صـ ١٨٠ ويتركه وقد خفت أزمته النفسية بعض الشىء .

فتصبح معادلة التوافق مع جيل الآباء والأساتذة : سلبية .

على عبد الستار + عاطف هلال نفاق الصحفى صراحة على الجيل الجديد + جيل الآباء والأساتذة الانفصال وعدم التوافق اذن النتيجة على المستوى الاجتماعى : الفشل .

المرحلة الرابعة :

وهى تمثل محاولة البطل لتحقيق ذاته والتعلق بأى أمل قد يشعره بنوع من النجاح يخرجه من الاحباط المسيطر عليه . ان علاقته بزميلته « رجاء محمد » محاولة للتواصل مع العالم وتحقيق الاستقرار بطريقة شرعية . انها العلاقة التى تسير معنا طوال القصة فتخفت أحيانا ممثلة للوحات أخرى وهى الحبكات الفرعية Sub-plots مثل حكاية « نهى » ، وحكاية « على » مع الصحفى ، وأحيانا أخرى تبدو واضحة وتصبح هى اللوحة ذاتها فى حين تتراجع الحبكات الفرعية بمثل الخلفية . ان رغبته فى التواصل مع الآخرين وشهوته الجنسية العارمة سرعان ما تتحولان إلى عاطفة حب تربطه « برجاء » وربما يوحى اسمها بأنها الرجاء بالنسبة له والأمل وفى أول موعد غرامى بينهما فى « الأمريكين » ، يكشف كلاهما أوراقه للآخر فتحكى له قصتها مع خطيبها السابق التى فشلت بسبب الفقر ، وعندما يقص لها ظروفه تدرك أنه لن يمثل لها الخلاص (جاءت مدفوعة بحب الاستطلاع ، والأمل فتلاشى كل شىء فى هيكل الحقيقة العارية) صـ ١٦٥ أما رجاء فهى صورة للبنت العصرية التى تأخذ الحياة بطريقة واقعية وعقلانية (ما هى إلا فتاة عاقلة تبحث عن زوج مناسب) صـ ١٦٥ .

لكن البطل يضيق بالعقل ويكفر بالعقل (ما فائدة العقل فى عالم لا معقول ؟) صـ ١٦٥ انها صرخة يكررها كثيرا فهى ادانة للعصر المادى المجنون .

وعندما يفكر فى الزواج يجد أن ذلك حلما مستحيلا (إنى مفلس ، يلزمنى عمر طويل لكى أقتصد المهر وثلاثة أعمار لأجمع خلو الرجل ، فاذا لم يكن من التعقل بد فلنفترق) صـ ١٧١ فالعقل ضد الحب وضد التواصل ، العقل = لا شىء وضياع .

ويرى البطل أن الحل أحد أشياء ثلاثة :

(١) الهجرة (٢) السياسة (٣) مغامرات لا تخطر بالبال . صـ ١٦٦ الهجرة ينتظرها ولكن لا تأتى إليه والسياسة قد كفر بها ولا تناسبه فيكون أمامه الحل الثالث (مغامرات لا تخطر بالبال) وبالفعل يقرر أن يخطب « رجاء » .

ورغم صعوبة ذلك تتم الخطبة ويواجهون تساؤلات الأسرة والرفاق ويواجهون الظروف الصعبة وتعلق « مها » بسخرية على جيل الآباء (ــ تمتعوا بشبابهم فى أيام يسر ورخاء ولم يخلفوا لنا إلا الأطلال) صـ ١٧٥ وينعى « على » جيله (ــ نحن نلقى الاهمال والضياع على حين تتغنى الحناجر بالوعود المعسولة) صـ ١٧٣ غير أن السؤال المعجزة الذى لا يجد له حلا هو سؤال أم خطيبته (حتى متى تنتظر ؟) صـ ١٧٦ انه الانتظار العقيم حيث يعلق « على » (انى أنتظر معجزة ، أنتظر عونا من الخارج ، خارج ذواتنا . لم أتعلم شيئا ينفعنى أحمد عبد المقصود (السباك) يعيش عصره أكثر منى ألف مرة . انى أتحدى وأحلم ولكنى لا أفعل شيئا) صـ ١٧٥ .

انه يعيش فى أحلام بالهجرة وبعون يأتى من المجهول انه صورة للبطل السلبى المقهور البطل الغير بطولى Anti-Heraic Hero فهو انسان عادى جدا مقهور جدا ، أما خطيبته فإنها لا تحلم الواقع حطمها ودمّرها ففقدت القدرة على الأحلام ، هى لا تحلم وهو حلمه عاجز

اذن الحلم = العجز

ويصرخ « على » (أين الحل ؟ المسألة أفظع مما تصورنا) صـ ١٧٧ صرخة حزن وألم ويأس ولا يجد أمامه غير الانفصال فتقول له خطيبته (كنت فى جنونك أفضل منك الآن ألف مرة) صـ ١٧٨ ويتم الانفصال والهرب .

وفى هذه الفترة من اليأس يفكر فى الاجرام كما فكر فى بداية القصة فى الحرام (فى تلك الأيام تابعت باعجاب مغامرات الارهابيين فى الصحف . انهم يتفجرون فى أركان البلد معلنين عن نبض جنين ينمو فى رحم الغيب) صـ ١٧٩ هذا الجنين هو الطوفان الذى سوف يغرقنا إذا ما استسلمنا له فالجنين قد يكبر ويصبح عملاقا .

وفى لحظة ضعف يذهب للأمريكين ويقابل « رجاء » ويعود الحب ، ويلغون العقل تماما (ــ يلزمنا قدر من الجنون نلقى به عالمنا المجنون) صـ ١٧١ .

فالعقل = الفشل ، والجنون = النجاح

وفى لحظة الجنون يقرران الزواج ويتزوجان بالفعل . ويعلق والده (أنتم جيل مجنون ، قدمى لى سببا واحدا يبرر تصرفك المضحك) صـ ٢٨٩ وذلك بعد علمه باتمام الزواج .

وبعد اتمام هذه الصفقة المجنونة التى جاءت بعد الغاء العقل ترى هل حققا التوافق مع المجتمع المحيط بهما ؟

ان عداء البطل « على عبد الستار » لجيل الآباء لا يمكن أن يخفيه (دعيت إلى مقابلة مدير عام العلاقات العامة . . طالعنى بوجه متجهم اثار أعصابى وبخاصة وانه من الجيل الذى أناصبه العداء صـ ١٨٧ أما « رجاء » فتعلن (انى أعيش فى بيت يرفضنى تماما) صـ ١٨٩ هذا البيت فى الحقيقة هو المجتمع . وتصبح المعادلة كالتالى :

« على عبد الستار » + « رجاء محمد »
ــــــــ ؟

جنون انتظار فرصة الهجرة

النتيجة لا نستطيع الحكم عليها فهل تنجح أم تفشل هذا سؤال ينتظر الاجابة وبالتالى تظل النتيجة على المستوى الاجتماعى متأرجحة بين الفشل والنجاح . ولا يجدون أمامهم مكانا لممارسة الحب إلا هضبة الهرم فى الظلام (ــ انها ظروف استثنائية لعينه) صـ ١٩١ فهل يتحرك البطل ليحطم هذه الظروف الاستثنائية حتى يجيب البطل على هذا السؤال فاننا نجد الجملة الأخيرة لها مغزى كبير (وأطلت علينا القرون من فوق الهرم وهى تضرب كفا بكف) صـ ١٩١ .

فهذه القرون هى سنوات حضارتنا الغابرة وأجدادنا الذين يتعجبون ويتألمون للمصير الذى آل إليه أحفادهم .

ــ ٥ ــ

من المتفق عليه أن الشكل لا ينفصل عن المضمون ، وبالتالى فمضمون العمل هو الذى يفرض الشكل الذى يلائمه ويحسن عرضه ، وهنا قدم نجيب محفوظ الشكل التقليدى فى القص حيث نعرف الحكاية من خلال الراوى ــ الأنا أو First Person الذى يروى الأحداث من خلاله هو ومن وجهة نظره هو ورغم أن هذه الطريقة بسيطة وواضحة لكنها هنا وجدت قصورا حيث شابتها بعض الأخطاء من حيث تحديد زاوية القص والملل الذى يتسلل إلينا من خلال القص المتواصل من البطل بضمير الأنا .

كما أن القصة تعتمد على الحبكة والحدوتة التقليدية المتعارف عليها فى القصة منذ القرن السابع عشر حيث يروى القاص Main plot حبكة أساسية ويساعدها على النمو بعض الحبكات الفرعية Sub-plot (فالحبكة الرئيسية هى حكاية « على ورجاء » ، ويتخللها حكاية « نهى » وحكاية الصحفى وهما باهتتان غير واضحتين) .

ومما يؤخذ على هذه القصة أيضا ما يسمى بتوافق الظروف Co - incidence أى خلق مصادفات لا تحتملها منطقية العمل وتبدو أنها مصطنعة وفيها الصنعة F-abrication وقد وضحت فى هذه القصة مرتين أو فى لقاء الصحفى خاصة فى لقائه الثانى حيث كان متأزما وذهب لمقهى « الحرية » فوجد الصحفى حينما كان يتمنى لقاءه .

ثانيا بعد انفصال « على عبد الستار » « ورجاء محمد » ذهب على للأمريكين مكان لقائهما الأول فيجدها هناك فى نفس الوقت وكأن هناك موعدا متفق بينهما وهذان المثلان غير مقنعين منطقيا .

والقصة قد خلت من أى تكنيك حديث وإنما تُعرض زمنيا بنفس توالى ترتيب الأحداث . . وربما يكون نجيب محفوظ الذى أحس بوطأة مشاكل هذا الجيل لذا قد أثر أن يعرض مشكلتهم بطريقة بسيطة وواضحة حتى تصل للقاعة بسهولة ويسر وان كان هذا غير مبرر فنيا .

وبعد فلعل هذه القصة تعد صرخة أديب رائد فى وجه المتغيرات التى قلبت موازين المجتمع وضخمت مشاكله ◆

الهوامش :

(١) نجيب محفوظ الحب فوق هضبة الهرم ــ مكتبة مصر ــ القاهرة ــ ١٩٨٣ .

دراسة

الحس التاريخى فى أدب نجيب محفوظ

خيرى شلبى



يتجدد نجيب محفوظ باستمرار ، ليس فقط من عمل إلى عمل ، بل من صفحة إلى صفحة . فهو لا يزال حتى هذه اللحظة أجرأ من مارس الأشكال الفنية الروائية فى اللغة العربية ، سواء بين الشيوخ أو بين الشبان . وهى ليست مجرد جرأة مبنية على المغامرة ، إنما هى جرأة مدروسة الأبعاد من كل ناحية . ومن هنا فكل عمل من أعماله سواء قصة أو أقصوصة أو رواية ، يعتبر مغامرة فى حد ذاته بمقاييسنا التقليدية ، وتجربة متكاملة محكمة بمقاييسه التطورية المتقدمة دائما أبدا ، كأنما قد أضمر فى نفسه أن يظل مدى حياته يمثل دور الطليعة فى حقل الأدب الروائى العربى ، يسبق الشبان فى سعيهم نحو التجديد والتجدد ، وابتكار الأشكال واختراق المناطق البكر المجهولة فى النفس البشرية .

ولا شك أن العصر الذى نشأ فيه ساهم بقدر كبير فى إنضاج مواهبه وصهرها فى بوتقة ملتهبة على الدوام . ففى عصره كانت الروح الوطنية متوثبة ، والشخصية القومية صاحية متيقظة ، والثقافة مهما تنوعت واتسعت فإنها مبطنة بالروح القومية ، والطبقة المتوسطة فى أوج عطائها ، والنماذج القادرة على التضحية كثيرة ، ونظام الأسرة قائم ومتين ويشكل العصب الأساسى للمجتمع . ومن هنا كانت ثمة روح غيورة تتحكم فى أمور التربية والتعليم والتثقيف ، والإخلاص هو مهد الضمير ، وكل معلم يحلم أن يرى غرس ثماره وقد أينع ، وكل أستاذ يحلم أن يرى تلاميذه نجوماً بحق وعن جدارة . فكل إنسان أب وكل إنسان ابن ، والعلاقات الطيبة تضخ العاطفة الإجتماعية دافئة معطاءة . وكانت الوطنية المصرية هى العمود الفقرى الذى تلتف حوله كل العلاقات وتنبع منه كل النشاطات الثقافية والعلمية والإبداعية ، بدون أى تعصب من أي نوع ، لدرجة أن الوحدة الوطنية وصلت فى تلك الفترة ــ فترة العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن ــ إلى أعلى درجات نضجها واتساقها واتحادها .

ونجيب محفوظ كابن لفرع مهم جدا من روافد الطبقة المتوسطة ، قدر له أن يحتوى على تجربة اجتماعية فنية وخطيرة .

قدر لنجيب محفوظ فى طفولته وحياته وشبابه أن يرى العصور التاريخية مجسدة فى مهد الطفولة تزيده غنى على غنى . وتتعانق التجربة التاريخية مع التجربة المعاصرة فى رواية واقعية ناطقة تعكسها فيما بعد رواياته : ثلاثية بين القصرين وبداية ونهاية وخان الخليلى والقاهرة الجديدة . كل هذه الروايات عكست الحياة برمتها فى هذه المنطقة الممثلة لشخصية مصر ممتزجة بالرواية التاريخية والحضارية ، لتقدم عالما كاملا شديد الثراء والحيوية .

ومن يتأمل فى نتاج كاتبنا الكبير يدرك أنه يحس بالتاريخ إحساسا فنيا محضا التاريخ العربى بالذات ، فهو تاريخ أقرب إلى الحواديت الخيالية من فرط احتوائه على أحداث خرقاء . وقد ظهر تأثير هذا الإحساس على فن نجيب محفوظ ، خاصة فى ملحمة [أولاد حارتنا] وملحمة [الحرافيش] التى لم يكتب مثلها حتى الآن بالعربية . إنها تشمخ بأنفها بين نماذج الرواية العالمية المعاصرة بل وتتفوق عليها . لقد جاءت كأنها إعادة صياغة للتاريخ العربى المعاصر ، تفيض بالسخرية والمرارة والكشوفات الكثيرة .

وفى كل أعماله الفنية يهتم بالتاريخ الذاتى للفرد ، ثم العائلة ، ثم الطبقة ، ثم المجتمع ، ناهيك عن تاريخ المكان ، لدرجة أنه يستهدف رصد حركة المجتمع المصرى حقبة حقبة . هذا ما نحسه فى كل الأعمال السابقة على ثلاثية بين القصرين . أما الثلاثية نفسها فقد كان من بين أهدافها الرئيسية صياغة روائية لتاريخ مصر إبان ثورة ١٩١٩ ، من خلال أسرة من الطبقة المتوسطة القاهرية . فعبر حى بين القصرين وحى قصر الشوق وحى السكرية نتعرف على عدة أجيال تنوع بينها أسلوب النضال السياسى وأسلوب الحياة وأسلوب التطور . وانتهت الرواية والبلاد على مشارف ثورة يوليو . وبعد أن قامت الثورة فى الواقع راح الكاتب يتابع أحداثها الكبرى وحركاتها وردود أفعالها وأثرها فى المجتمع وعليه ، وذلك من خلال مجموعة رواياته القصيرة نوعا ، من اللص والكلاب إلى الشحاذ إلى السمان والخريف إلى ثرثرة فوق النيل وميرامار ، وبعض القصص القصيرة مثل : تحت المظلة وغيرها من المجموعات التى صدرت إبان ذلك التاريخ . ثم استمرت هذه المتابعة التاريخية للثورة بعد موت زعيمها ، فى روايات : الكرنك وحب فوق هضبة الهرم . ثم امتدت المتابعة التاريخية إلى عصر السادات من أوله حتى نهايته فى روايات مثل : ليالى ألف ليلة ويوم قتل الزعيم والباقى من الزمن ساعة وغيرها .

نستطيع القول بكل ثقة أن حدثا واحدا أو فعلا واحدا من أحداث ثورة يوليو منذ قيامها حتى هذه اللحظة لم يكن ممثلا فى أدب نجيب محفوظ . إن أدبه يقوم بدور المراجعة الدءوبة المستمرة لأحداث التاريخ بلغة الفن الروائى .

ومن هنا فإن عالم نجيب محفوظ ليس عالم الحارة والفتوات وأولاد البلد والحرافيش والحرفيين والعربجية ، فحسب ، بل إنه يحفل بعدد هائل من المثقفين . وهم فى العادة من حصيلة تجاربه فى حقل المثقفين الذين احتك بهم وخبرهم وألفهم . إنهم الجانب الآخر من عالمه الفنى الأصيل .

وعلى الرغم من التغطية الشاملة التى قامت بها رواياته القصيرة لأحداث التاريخ العربى المعاصر ، فإنه كان يكشف عن رغبة كامنة فى تكملة ثلاثية بين القصرين فى عمل متصل ومن خلال امتداد نفس الأسرة أو فى أسرة مشابهة ، أو تمثل مستوى آخر من نفس الطبقة ، يستكمل فيها الأحداث وانعكاسها ــ تاريخيا ــ على هذه الطبقة التى أذنت بمغيب ، وإبراز مدى السلبية التى طرأت عليها ، والخنوع الذى ترسب فى أعماقها مع الإحباط وخيبة الأمل ، وتصوير كيفية انسحابها من الميدان . وقد ظهرت هذه المحاولة بالفعل فى روايتى : باقى من الزمن ساعة ، ويوم قتل الزعيم ، حيث نحس أنه يبحث عن ذلك الخيط الخفى المتصل بالثلاثية ، الذى من المفروض أنه لم ينقطع طوال هذه السنين رغم تعدد الأجيال وتنوعها .

غير أن ولاءه لأسرة الجمالية وحى بيت القاضى ومنطقة القاهرة الفاطمية كلها لم ينقطع بل لم يفتر . إنها عالم طفولته وحياته ومنطلق وعيه وطموحاته وأحلامه . ظلت هذه الأسرة الكبيرة هى عالمه الأثير الذى يمده بالذكريات والشخصيات وزخم الحياة ، حتى لقد اكتمل فى وجداننا وفى أنظارنا هذا العالم الروائى الخاص ، نعرف منه كل صغيرة وكبيرة . لقد نجح الكاتب فى أن يربطنا بهذا العالم المتكامل باعتباره جزءاً من تاريخنا وصورة مجسدة لكل تفاصيل حياتنا .


نجيب محفوظ يوم كان فى التاسعة عشرة

ثم يشاء هذا الكاتب العبقرى الفذ أن يدخل بنا فى منعطف خطير . فبعد أن أتم تركيب هذا العالم والكشف عن كل أسراره الدقيقة ، أراد أن يرينا كيف بدأ هذا العالم يتفكك ويتبدد ، وينسلخ عن جذوره العميقة ، وتبعثره الأيام الهوج فى كل واد ، تشرده الطموحات الخرقاء ، وتذبله الإحباطات والهزائم ، أمام متغيرات الحياة وسنة التطور .

ففى روايتيه الأخيرتين نرى ما يشبه التحول الكبير فى عالم الكاتب ووقائعه وأسلوبه وأشكاله الفنية .

فبعد الأشكال الفنية التكنيكية المحكمة فى أعماله السابقة ، نفاجأ فى رواية [حديث الصباح والمساء] بما يشبه اللا تكنيك ، اللا شكل ، اللا خطة . ولا نكتشف إلا فى اللحظة الأخيرة فى آخر صفحة أن هذا فى حد ذاته تكنيك جديد ، شكل جديد ، ليس يبتدعه الكاتب حبا فى التجديد الشكلى أو جريا وراء موضة شكلية معينة ، بل يختاره لأنه أنسب الأشكال وأوقعها لعرض روايته الجديدة .

فنحن فى هذه الرواية أمام أسرة من شقين أحدهما فقير والآخر ثرى ، والعلاقات بينهما ممزقة مهترئة وإن كانت فى الظاهر غير كذلك . ولكن المستويات الطبقية والفروق بين الفرعين تفعل فعلها وتجعل من الشخصيات جزرا مهجورة فى أماكن متعددة ، بعضها فى نفس الحى ، حى بيت القاضى ، وبعضها فى أحياء أخرى من المدينة الكبيرة . العلاقات مبعثرة والحظوظ أيضا ، والشخصيات كذلك ، إذ تحولت فى ذاكرة الزمن إلى أوراق ، إلى ما يشبه الرموز ، فيما يشبه قاموس الذكريات . وهكذا يختار الكاتب منهج القواميس والمعاجم شكلا لروايته ، فيلجأ إلى تقديم الشخصيات بحسب الحروف الأبجدية . فهذه هى الطريقة المثلى فى تجميع هذا الشتات والوقوف على مصائر هذه الشخصيات المتناثرة المتنافرة المتآلفة مع ذلك ، كأن صلة الدم والعلاقة الأسرية لم يعد لها قيمة اجتماعية ، ومن ثم لم يعد لها قيمة فنية فى تجميعهم داخل إطار روائى تقليدى ، لم يعد يربط بينهم سوى أبجدية الأسماء .

نلتقى أولا بكل الشخصيات التى يبدأ اسمها بحرف الألف ، يليه حرف الباء ، ثم التاء فالثاء .. إلى آخر الأبجدية الهجائية . وتبعا لذلك فقد اختلطت الأزمنة وتنافرت فى الظاهر ، ولكنها فى الخفاء تضافرت لتكتمل الدائرة ونرى الأسرة من كافة نواحيها . فهذه ــ مثلا ــ شخصية أحمد ابراهيم تبدأ فى زمن بعيد مضى ، لتنتهى فى نفس الزمن الماضى . أما الشخصية التالية مباشرة فقد تبدأ فى الزمن الآتى المعاصر ، لتنتهى كذلك فى نفس الزمن ، أو بعد زمن . ونحن عبر هذه الرحلة الزمنية المضطربة نرى أفراد هذه الأسرة وفروعها ، وكيف رفع الزمن بعضهم وخفض البعض الآخر ، وكيف اكتملت سعادة هذا وتفاقمت سعادة ذاك . وفى الورقة الأخيرة يعطينا شخصية ملخصة تبدو عابرة ، هى شخصية رجل من عامة الناس جاء إلى هذه المدينة ذات يوم بحثا عن الرزق فاستوطن فيها وتزوج وأنجب ، ذلك هو عميد هذه الأسرة بشقيها .

أى أن الكاتب يكون قد بدأ بالفروع لينتهى إلى الجذر البعيد . ولو أنه اتبع فى هذه الرواية شكلا تقليديا من الأشكال الكلاسيكية فبدأ من الجذر ليصل فى النهاية إلى هذه الفروع يرينا كيف نمت وتطورت وتبعثرت ، لو فعل ذلك لجاءت هذه الرواية ضعيفة التأثير . لكنه بهذا الشكل المبتكر جعل منها تحفة فنية مثيرة بالفعل ، ثم إننا نتلقى هذه الصدمة النهائية باستمتاع شديد ، فإنه لمن المثير والمشوق حقا أن نرى جذور الأشياء بعد أن نتعرف على فروعها جيدا ، حتى لو لم نكتشف جديدا فى الجذر ، إذ أنك كلما أمعنت فى التعرف على الفروع ازداد شوقك لمعرفة جذرها .

وتجىء الرواية الثانية : [صباح الورد] كحلقة جديدة فى هذه السلسلة من اتجاهه نحو رواية جديدة لنفس العالم ، ونفس الواقع .

تنقسم الرواية إلى ثلاثة أقسام : أم أحمد ، صباح الورد ، أسعد الله مساءك . وفيها يرصد نجيب محفوظ بداية تفكك عالمه القديم ، وكيف بدأت معالمه تنهار شيئا فشيئا ، وأقطابه ينتقلون من حى بين القاضى ومن الجمالية برمتها إلى حى العباسية الشرقية . ذلك أن هذه الأسر ، وبعضها كان محتفظا بمستواه الطبقى والبعض الآخر اكتسب مستوى طبقيا جديدا ، بدأت تحس بالإغتراب فى حى بيت القاضى ، إذ تحول الحى من مسكن لأعيان الطبقة المتوسطة وبعض الصاعدين إلى الأرستقراطية ، إلى حى شعبى مغرق فى الشعبية ، يمتلىء بالباعة والضجيج والصخب . تحول إلى حى تجارى خالص ، حتى بيوته السكنية تحولت إلى ورش ومخازن .

وكانت لمحة عبقرية نيرة أن يبدأ القسم الأول من هذه الرواية بأم أحمد . هى شخصية طريفة وغريبة ، مع أنها تكاد تكون نمطية فى الواقع . والقارىء يحس معها بالألفة الشديدة . كانت هى حلقة الوصل بين الراوى وبين عالمه القديم الآخذ فى التفتت . هى أرملة تعمل فى البيوت كشغالة أو خادمة ، وتتسبب للعيش بأسباب متعددة ، وتتصل بكل البيوت ، وعلى علاقة وطيدة بكل الأسر ، ولديها أسرار المنطقة بكل من فيها ، وعندها دائما أبدا آخر الأخبار .

وكان الراوى قد انتقل هو الآخر مع أسرته إلى حى العباسية الشرقية ، الذى امتلأ بالقصور الجديدة على أحدث طراز . وعلى الرغم من أن الصلة بين أسرته وبين حى بيت القاضى كانت لاتزال قائمة ومستمرة فإن الأخبار الدقيقة والأحداث الخفية لم يكن يعرفها حق المعرفة سوى أم أحمد هذه ، التى كانت تزود بها أمه مثلما تزود بها الأخريات .

أما القسمان الآخران : صباح الورد ، وأسعد الله مساءك ، فإنهما يقدمان لنا تفاصيل العالم الجديد ، وكيف بدأ يتكون ، ونوعية وطبيعة العلاقات الناشئة بين هذه الأسر . قدمها لنا الراوى من خلال مجموعة أصدقائه الذين جمع بينهم الحى الجديد .

نلتقى بمجموعة كبيرة من الشخصيات الفنية المتقنة الصنع ، المتكاملة المرسومة بدقة واقتدار فى كلمات قليلة . يقدم لنا الكاتب كل عائلة من خلال شخصية واحدة من أفرادها ، وهذه فى الواقع قدرة فائقة . والشخصية قد تستغرق بضع صفحات قليلة ، ومع ذلك نعرف كل عالمها ، ومصير الأسرة كلها ، كما نرى الصراعات الطبقية والسياسية فى مصر برمتها عبر مساحة زمنية عريقة جدا .

إنه الحس التاريخى اليقظ ، الذى يقف وراء كل هذه التنويعات والمعزوفات الروائية العظيمة ، لكاتب عظيم ، هدف إلى إعادة صياغة الوجدان العربى ◆



ثمن زوجة

نجيب محفوظ

جلس ينظر إلى صورته فى المرآة الكبيرة ويتابع بعينيه يد الحلاق وهى تقص شعره بخفة ومهارة ، وكانت تبدو عليه آى الهدوء والغبطة كما ينبغى لشاب مثله فى أسبوعه الثالث من شهر العسل .

ولا عجب فشهر العسل فى حياة الأزواج كالشباب الناضر فى الآجال المعمرة وقد حبته الطبيعة بألذ المتع ودفعته مهراً لحياة الزوجية التى تستأديها الذكور من جميع الأنواع وكان حضرة الفاضل حمدى افندى المهندس واحدا من ذكور أسمى الأنواع كلها وقد تزوج من ابنة أحد زملائه وأساتذته المهندسين وهى فتاة جميلة مهذبة سمع عنها ورأى فيها ما علقه بها ورغبة فيها وهو الآن يستمتع بلذة اللذاذات التى تجزى بها الطبيعة الصادعين بأمرها الداخلين فى طاعتها : . .

ولاحظ المهندس ــ فى جلسته الهادئة المغتبطة ــ ان « الاوسطا » لم يكن كعادته ذلك اليوم ، ورآه واجما والعهد به ضحوكا حبورا ووجده صامتا والعادة أن يكون ثرثاراً لا يسكن له لسان ، فعجب لسانه ، فعجب لشأنه ، ولكنه لم تؤاته الشجاعة على سؤاله عن حاله ولاذ بالفرصة الجميلة التى كفته مشقة ثرثرته وشقشقة لسانه ، وتغاضى عن شذوذه حتى انتهى من عمله فقام واقفاولم ير حرجا فى ابداء ملاحظاته فسأله قائلا وهو يعقد رباط رقبته .

« مالك صامتاً واجما كأنك لا تجد ما تقوله ؟» .

وبدا على الرجل الارتياح لمفاتحة المهندس له بذلك السؤال . وكان يرغب فى الكلام حقا ، وتلح عليه الرغبة إلحاحا شديدا ، ولكنه لا يدرى كيف يلج الموضوع ، ورأى « زبونه » كاد ينتهى من ارتداء ملابسه فأشفق من ضياع الفرصة وقال :

« الحق يا سيدى ان لدى كلمة أريد أن أقولها ولكن . . . »

وتوقف عن الحديث فازداد عجب الشاب وسأله باهتمام

« ولكن ماذا ؟ »

« إن بعض الظن إثم ، وكثيرا ما يخطىء الانسان فى تقديره ، والحق انى أدمت التفكير طويلا وقلبت المسألة على جميع وجوهها فرأيت أن الواجب يقضى على بمصارحتك بظنونى مهما كانت الاحتمالات والعواقب . . . »

وكان الشاب قد انتهى من عقد رباط رقبته وارتداء جاكتته وطربوشه فدنا من الحلاق وحدجه بنظرة اهتمام وانشغال وقال

« إن كنت ترى حقا أن الواجب عليك بمصار حتى فما معنى التردد والتعلثم ؟ »

فتنهد الرجل وقال

« حسن يا سيدى . . اعلم انى لاحظت أمورا . . »

« . . . ؟؟ »

« من منذ أسبوعين أرى شابا يتردد على العمارة التى تسكن فيها كل صباح بعد الساعة الثامنة مباشرة . . . »

فزوى الرجل ما بين حاجبيه وقال باستهانة

« نعم . . . ؟ »

« لقد لفت نظرى بهيأته ومواظبته فشغلت فراغ الصباح بمراقبته ولاحظت أنه يحضر من شارع عاصم حوالى الساعة السابعة ويأخذ مكانه فى مقهى النجمة حتى اذا غادرت البيت وذهبت الى الوزارة يدفع ثمن قهوته ويترك المقهى إلى العمارة رأسا . . . »

وكان المهندس ــ على شبابه ــ رزينا ثابتا بمنجى أمين من الرعونة والطيش ، فعض على شفته السفلى كعادته كلما ارتبك أو أخذ وكأنما أراد أن يغالب القلق الزاحف عليه فسأل بلهجة الغاضب

« ما الذى تعنى ؟ »

فاصفر وجه الحلاق وندم على خوض هذا الحديث الأليم ولكنه لم ير بدا من الاستمرار فقال

« انى أرجو الله أن أكون مخطئا يا سيدى ، بل انى لا أتمنى على الله من شيء كأن يكشف عن وجه الخطأ فى جميع ظنونى ، ولقد ترددت طويلا قبل أن أبثك هذا الحديث ولكنى رأيت أن المصارحة مع ماتنذر به أفضل عندى من التستر على العيب مع السلامة . . . وقد كان مما أيقظ الشك فى نفسى انى رأيته مرات يلاحظك خلسة ــ وأنت سائر فى طريقك ــ ويرمقك بنظرات لم يرتح اليها قلبى ، حتى إذا غيبك منحنى الطريق قام بسرعة وانسل إلى داخل العمارة . . . »

« ألم تره خارجا منها . . ؟ »

« رأيته مرات وقد لبث فى الداخل ساعتين أو يزيد . . »

« ما شكله ؟ »

« هو شاب فى مقتبل العمر ، حسن الهندام ، مخنث الهيئة ، لولا تسكعه فى الصباح لقلت إنه طالب . . »

ورأى الحلاق المهندس واجما صامتا ، تصرح سرائره بما يقهر نفسه من الاضطراب والقلق فقال بتألم

« لا تأخذ بظنى يا سيدى واسلك سبيل الحكمة ، فتحقق الأمر بنفسك ، والحق أنى غير آسف على قول ما قلت ولكنى العن الظروف

فسأله المهندس وكأنه لم يسمع قوله

« هل حضر هذا الصباح كعادته ؟ »

« نعم يا سيدى »

« ألا ينقطع عن الحضور أحيانا ؟ »

« يوم الجمعة ! »

فعض الشاب مرة أخرى على شفته ولم يزد على أن قال وهو يغادر (الصالون)

« إنى أشكر لك مروءتك وأرجو أن تفتح عينيك حتى أعود اليك صباح الغد »

وكان البيت قريبا على قيد خطوات ولكنه لم يشخص اليه ــ مع أن الوقت كان ظهراً ــ وأحس فى نفسه برغبة طاغية فى المشى فهام على وجهه بغير هدف معين

كان حمدى شابا فى الثلاثين من عمره ، يلفت الأنظار لضآلة حجمه ورقة أعضائه وشحوب لونه ولكن كانت تلتمع فى عينيه نظرة تدل على حدة الذكاء ، وكانت ذقنه تلتوى التواءة يعرف بها ذو والارادات الحديدية ، وكان أخص ما يعرف به الهدوء والرزانة والبرود فلا يذكر أحد من معارفه أنه رآه مرة منفعلا أو متهيجاً له الحزن أو الفرح ولكن لم يكن طبعه هذا ضعفا أو جبنا فانه يغضب إذا انبغى له الغضب ولكن له طريقته فى الغضب ، فلا هياج ولا سب ولا شجار ولكن عقاب صارم أو انتقام مهول ، هكذا يتقدم فى حياته (كوابور الزلط) بطيئا رضيا ولكنه لا يقاوم ولا يبقى ولا يذر . .

وقد قال لنفسه وهو يسير على غير هدى : يلمح الرجل إلى خيانة زوجية ! خيانة زوجية فى شهر العسل !! لا شك إنها أول خيانة من نوعها ، هى كالاجهاض سواء بسواء الذى يهلك الجنين قبل أن يكتمل . كيف يستطيع أن يصدق هذا ؟! بل كيف يمكن وقوعه ؟! كيف استطاع ذلك الشاب أن يشق طريقا إلى بيت عرسه ؟ أم هل كان يعرف زوجه من قبل أن يعرفها هو ؟؟ مهما كان الواقع فهو أمر بعيد عن التصديق . . . ، وذكر حياته الزوجية القصيرة فذكر كل سعادة وصفاء ومتعا لا تحصى ولا توصف ، فلم يشك فى أنه سيكتشف فى غده من خطأ مضحكا لن ينفك يضحك كلما ذكره ما امتد به من العمر . .

ومع هذا . . . !

ومع هذا فهو لا يستطيع أن لا يخدع نفسه عن العاطفة الذميمة التى تقاتل فى قلبه . . عاطفة الشك المعذبة ، وها هى ذى تتشبث ببعض الذكريات التى مر بها مر الكرام فتعرضها من جديد على مخيلته فى أطار أسود مخيف فلا يملك إلا أن يتأملها متحيراً متفكرا : فهو يذكر كيف كانت زوجه تلقاه . على أيام خطوبتهما بجمود ووجوم كأنها تلقى جدا لا خطيبا ، وكيف إنها لم تحاول قط أن تفاتحه بحديث أو تشترك فى أحاديثه بحماس وكيف إنها كانت تقنع بالاجابات الضرورية فتلفظها فى اختصار ساسة الانجليز . . !

لقد حمل ذلك كله محمل حسن وقال فخوراً إنه حياء جميل ! ويجوز أن يكون قوله حقا ، ولكن يجوز أيضا أن يكون وهما وأن يكون الباعث شيئا غير الحياء ، من يعلم ؟ ربما كان نفوراً وكراهية ، وكان ينبغى له أن يدقق ويحقق

ويذكر أيضا أن الحال لم يتغير بعد الزواج . فلا تزال محافظة على رزانتها أو برودها . ولم يجرى ذكر هذه الكلمة على لسانه من قبل . وكم تمنى لو كانت عروسه لعوبا طروبا ، أما الآن فمن يدريه أنها ليست كذلك وأنها لا تصطنع البرود إلا فى حضرته . !؟ وا أسفاه أى شقاء وأى تعاسة ، ولم يكن حمدى خبيراً بالنساء ولا ذاحظوة لديهن ، واضطر فى عزوبته . إلى الاستقامة والزهد وقضى تلك الأيام محزونا معدوم الثقة بنفسه ، وقد ظن أن الزواج دواؤه ونجاته فاستغاث به واطمأن إليه وحمد الله على نعمته ولكن ها هو ذا يوشك أن يخيب فى

زواجه فيفقد الأمل الوحيد فى السعادة والحياة المطمئنة . وها هى ذى الزوجة تكاد تتكاشف عن امرأة ككل النساء اللاتى لم يفز منهن بحظوة . . فأى شقاء وأى تعاسة . . !

على أنه لم يستسلم للتشاؤم كل الاستسلام ولم ينغمس فى اليأس كل الانغماس وتعلق الأمل الباقى له وهو أن يكون الأمر غير ما قدر والظن غير ما أساء . . وتمنى لو يستطيع أن يبدد هذه السحب القاتمة الغاشية على قلبه . وأن يسترد بعض ما كان له من الصفاء والغبطة .

على هذا النحو كانت تؤاتيه القدرة على تحليل أحزانه وأفراحه ، ولكن كان إذا انتهى إلى عزم عرف كيف ينفذه بحذافيره لا يرده عن غرضه راد .

وكان قد قطع شوطاً كبيراً وبدأ يشعر بالتعب فعاد أدراجه إلى مسكنه محمى الرأس ملتهب العواطف ، ودخل إلى شقته وهو يتكلف الابتسام والهدوء . فرأى عروسه جالسة إلى المائدة والغداء جاهز . والأطباق مصفوفة وسمعها تقول له عاتبة .

– اتأخرت عن موعدك ؟

فنظر فى وجهها نظرة سريعة لأنه خشى أن تقرأ فى عينيه مايدعوها إلى التساؤل ، وجلس إلى جانبها وقبّلها أيضا كما ينتظر من شاب مثله فى شهر العسل . ثم قال معتذراً

« مررت فى طريقى بالحلاق وكان الصالون مزدحماً . . »

***

وفى صباح الغد خرج فى موعده المعتاد وسار فى طريقه المعهود . ولدى مروره بمقهى النجمة قاوم رغبة شديدة نازعته إلى تصفح وجوه الجالسين بها وخيل إليه أن عينين براقتين ترقبانه بحذر وسخرية فغلى الدم فى رأسه وخضب وجهه الشاحب « باحمرار الخجل والعار » ولم يذهب إلى وزارته ولكن دار دورة فى الشوارع القريبة وكان يخرج ساعته من آن لآن وينظر إليها جزعاً مضطربا فلما دارت فى منتصف الثامنة عاد أدراجه حذرا متيقظاً حتى انتهى إلى صالون الحلاق وأقبل داخلا وكان خاليا إلا من صاحبه الذى حياه تحية الصباح وابتدره قائلا :

« جاء كعادته وغاب داخل العمارة من ربع ساعة »
وجد الشاب فى مكانه هنيهة لأنه أحس بأنه يقبل على دقيقة فاصلة فى حياته ستقرر حتما مصير سعادته وكرامته فخان الهدوء أعصابه رغم صلابته وقوته وشعر باضمحلال مخيف وسمع الحلاق يقول له « أتريد أن أصحبك ؟ » فألته عبارة الرجل وقال بحدة كلا . وغادر المكان بسرعة وقد محا الغضب دبيب الاضطراب الزاحف على نفسه . ودخل إلى العمارة وصعد السلم وبخطوات ثقيلة وجعل يرمق باب الشقة الذى يدنو منه بعينين جامدتين وقد شل عقله عن التفكير ما يتجاذبه من



الأفكار والخواطر التى تطفو على سطحه بسرعة وتغيب بأسرع مما ظهرت غير تاركة من أثر سوى الذهول فى النفس والحرارة فى الدماغ ووجد نفسه واقفا بازاء الباب ، وكان يلهث كمن جرى شوطاً كبيرا وقلبه يخفق بعنف ويدفع الدم إلى رأسه فيدوى فى أذنيه ، وكأنه خشى على إرادته من التردد فدس يده فى جيبه وأخرج المفتاح وأولجه فى الباب وأداره بخفة وحذرودفعه على مهل وأدخل رأسه ليلقى نظرة على الصالة ثم دخل وهو يكتم أنفاسه ورد الباب بلا إغلاق كيلا يحدث صوتا .

وكانت الصالة خالية وجميع أبواب الحجرات مغلقة ــ ترى أين الخادمة الصغيرة ؟ ــ وانصرف نظره بطبيعة الحال إلى حجرة النوم وخلع حذاءه ودنا منها على أطراف أصابعه حتى صار بازاء بابها المغلق ، وانحنى قليلا ووضع أذنه على ثقب الباب وأرهف سمعه فخيل إليه أنه سمع غمغمة خافتة وأصواتا أخرى ، ذهب الشك بعذابه وآماله وسفرت أمامه الحقيقة الأليمة المخزية وقد انطفأ نور بصره ثوانى من شدة الغضب ولم يعد يحتمل الجمود فتراجع خطوتين وثنى ساقه وشد عليه بقوة جنونية ثم أطلقها بعنف فى الباب فارتج ارتجاجا شديداً وانفتح بحالة تشنجية وخطا خطوتين فاجتاز عتبة الحجرة . ودوت فى الحجرة صرخة مجنونة وقفز من فراش العرس جسمان عاريان . الزوجة وذاك الشاب . . وكانت المرأة فى حالة جنونية من الرعب . فجسدها يرتجف ووجهها يصفر وعيناها تتسعان ، وقد سحبت اللحاف على جسمها بحركة عكسية ولبثت تنظر إلى زوجها كأنما تنظر إلى شيطان رهيب .

أما الشاب فهم بالجرى إلى ثيابه الموضوعة على « الشيزلنج » ولكن قدميه تسمرتا فى الأرض فجمد فى مكانه وجعل ينظر إلى الزوج نظرة ذعر ويأس مميتين ومد يده إليه يتوسل وقال بصوت مرتجف كأصوات الأطفال المنتحبين « فى عرضك ! »

ومن العجيب حقا أن الزوج لم يغشه الجنون ولم يندفع إلى الانتقام كما يحدث عادة . بل هبط عليه جمود غريب وتلبسه هدوء غامض شبيه بنكسة الخمر التى ترد المنتشى الهائج إلى ثقل العزم فلبث واقفا مكانه وجعل يقلب عينيه بين العاشقين فى هدوء قاس كأنه يشاهد منظراً بعيداً عن مشاركة وجدانه ومشاعره . .

ورأى بزوجه وهى تسحب اللحاف على جسمها فسألها ببرود قاتل أتخجلين من الظهور أمامى عارية ؟ .

وتحول إلى الشاب فصاح به هذا بصوته المرتعش المحموم « الرحمة . . دعنى أرتدى ثيابى وافعل بى ما تشاء »
فقال له ساخرا
« هل يروقك أن تموت فى ثيابك ؟ »
فصاح الشاب مولولا « الرحمة . . أنا فى عرضك »
فقال له بلهجة رقيقة
« ارتد ثيابك أيها الشاب ولا تخش أذى !! »

فلم يطمئن العاشق إلى قوله وتوسل اليه بصوته الباكى المرتعب « ارحمنى . . »

فقال له يطمئنه ويشجعه

ارتد ثيابك أيها الشاب ولا تخش أذى . . تقدم إلى . أعى ما أقول ولكنه لم يتحرك من مكانه واشتدت الرجفة بجسمه حتى خاله سيصعق صعقا ، فسار بنفسه إلى الشيزلنج وأتى له بثيابه وتحدث إليه قائلا بسخرية « تحب أن أساعدك على ارتدائها ؟ »

أسرع فى لهفة يحشر جسمه حشراً فى ثيابه ، فانتهى فى ثوان . . وكان شكله ذريا مضحكا . فشعر رأسه المدهون بالفزلين يبرز مبعثراً من حافة طربوشه وأزرار بنطلونه مفككه والقميص يتدلى منها . . والحذاء لم ينعقد رباطه ولكنه كان فى غيبوبة ذاهلة فنظر إلى الزوج نظرة تسليم ويأس وقال له « أنا تحت أمرك »

وهز الرجل كتفيه باستهانة وقال

وماذا أصنع بك ؟ لا فائدة لى فيك ــ استأذن الهانم ــ وإذا أذنت لك انصرف مصحوبا بالسلامة

فألقى اليه الشاب بنظرة كأنه يقول « لم التعذيب » . . اقتلنى إن شئت ولكن بسرعة ! » وقد فهم معناها فهز كتفيه مرة أخرى بهزء وقال .

« ألا تريد أن تذهب ؟ ألم تسمع بعد ؟ أما تزال لك رغبة فيها ؟ . »

فاشتد الارتباك بالشاب ، ورأى الزوج يوسع له الطريق فتحرك بخطوات بطيئة وهو لا يصدق ما يسمع وما يرى ولما صار بأزائه أحس بيده توضع على كتفه فانتفض رعبا وتوقع شراً ولكن الرجل بادره قائلا :

« لا تخف . . ستذهب كما تشاء ولكن أين . . . ؟ »

قال هذا وبسط إليه كفه فنظر إليه العاشق مرتبكا متسائلا فقال « الثمن ! »

فظل الشاب ينظر إليه صامتا حائرا فقال الزوج بلهجة جدية « مالك ؟ ألم تحظ بوصال هذه المرأة ؟ فلم لا تدفع الثمن ؟ هل تظن أن الوصال هنا بلا ثمن ؟ »

« سيدى . . . »

«يا لك من عاشق بخيل ! الا تريد أن تجود بشىء ؟ بكم تثمن هذه المرأة ؟ هه ؟ أنها تستأهل ريالا فما رأيك ؟ »

ولما يئس من الشاب فتش جيوبه بنفسه حتى عثر حافظة نقوده واستخرج منها ريالا ثم ردها إليه ؟ وهو يقول « تفضل الآن فاذهب إلى حيث تشاء . . . »

وانقلب الشاب خارجا لا يصدق بالنجاة ، والتفت الزوج إلى زوجه فقال لها « ارتدى ثيابك يا سيدتى واطردى عنك الرعب فلا خوف عليك ولا أنت تحزنين ! »

كيف استطاع أن يسيطر على عواطفه ؟ كيف أمكن أن تطيعه أعصابه تلك الطاعة العمياء؟ هذا سر من أسرار الطبيعة يعجز عن ايضاحه البيان ، وعلى كل حال فقد انقضى ذلك اليوم كما ينقضى الكابوس الأليم ولم يشر إليه ــ بعد انقضائه ــ بتلميح أو تصريح ولا بخير أو بشر ولا أجرى بسببه تحقيقا ولا أثار عنه سؤالا وطالعها بوجه هادىء طبيعى كأنه شخص آخر غير الزوج المطعون ولم ينقطع عن عمل أو يغير من عادة ولا كف عن أحاديثه أو فتر عن مداعباته وكان يذهب ويعود ويعمل ويستريح ، ويأكل ويشرب وينام ويقوم وكأنه زوج سعيد يعاشر زوجته الحبيبة أو رب بيت مطمئن يسهر على بيته وأسرته دون أن ينغص حياته منغص أو يكدر صفوها مكدر

وكانت المرأة فى أول عهدها بالفضيحة كالمجنونة من شدة ما يعذب نفسها من الخوف والرعب والعذاب وقد توسلت إليه ضارعة وهى تبكى أن يطلقها ويستر عليها ! ولكنه قال لها وكأنما فقد ذاكرته « أطلقك ! . . . لم ؟ أمجنونة أنت يا عزيزتى ؟ » وأسقط فى يدها ولبثت حائرة مذعورة معذبة تخشاه وتتوجس منه خيفة ويغلق عليها أمره فلا هو يطلقها ولا هو ينتقم منها « والأعجب من هذا جميعه سلوكه نحو عاشقها فى ذلك اليوم الأسود . . .

ومضت الأيام طويله ثقيله فلم تحقق مخاوفها ولم تصدق هواجسها وأخذت تخف عنها وطأة الخوف وتتناسى همومها فيما تقوم به من الواجبات البيتية ووجدت نفسها تتفانى فى خدمته والسهر على بيته وتوفير الراحة له بحماسة الخاطىء الذى يعالج جرح ضميره بالتكفيروالتعذيب ، على أنها لم تطمئن إلى دعته كل الاطمئنان وكانت تساءل نفسها حيرى ترى هل نسى وغفر ؟ أم هو يتناسى ويتعزى أو فما الذى تنطوى عليه حياته المبهمة وابتسامته الغامضة من النيات . . ؟

ولبثا على حالها والأيام تحث السير وكل منهما يتظاهر بالألفة والأطمئنان ويجتر أفكاره فيما بينه وبين نفسه حتى كان يوم دعا فيه الزوج جميع أهله وأهل زوجة إلى مأدبة غذاء ، وبذل لا عدادها فوق ما تحتمل قدرته حبا وكرامة وأمّ بيته ذلك اليوم جميع أفراد الأسرتين نساء ورجالا ، فتيات وفتيانا وعلى رأسهم حماه وحماته ، فضاق البيت بالمدعوين وضج جوه بأحاديثهم وضحكاتهم . وازداد سعادة بما شملهم من ود عائلى جميل . . وتشعب الحديث مناحى مختلفة فطرق مواضيع السمنة والنحافة والزواج والعزوبة . وبنات الأمس وبنات اليوم ، ومس السياسة حينا والدرجات والعلاوات فالأطفال أحيانا كثيرة . . وشارك المهندس فى الأحاديث بشهية عظيمة وكان بادى المسرة والبهجة عظيم الاقبال على مجاملة ضيوفه والترحيب بهم . .

وقد توقف عن الكلام بغته كانما تذكر أمرا مهما ثم دس يده ، فى جيبه فأخرج ريالا ، جعل يقلبن فى يده ثم أعطاه إلى حميه وهو يقول



« أنظر إلى هذا الريال يا عماه . . . أتراه مزيفا ؟ »

فأخذه الرجل وجعل يقلبن بين يديه وقد اتجهت اليه الأنظار من كل صوب ، ثم قال

« كلا يا بنى أنه صحيح لا شك فيه . . هل رفضه أحد ؟ »

واختلس الزوج نظرة من زوجه فرأى وجهها مصفراً يحاكى وجوه الموتى فابتسم ابتسامة غامضة وقال

لم يرفضه أحد يا سيدى ولكنى أردت أن أطمئن عليه لأنه محور قصته عجيبة قد يروقكم جميعا سماعها ! »

فازداد اهتمام الحاضرين ودل تطلعهم اليه على شوقهم إلى سماع قصته ، فطلب إلى حميه أن يعطى الريال إلى زوجه ثم قال :

« أن شوشو تعرف قصة هذا الريال خيراً منى وسأتنازل لها عن حق روايتها . . . هيا يا شوشو قصى عليهم القصة العجيبة وهى حقيقة تفتح شهيتهم للطعام ! »

وانصرفت الوجوه إلى الزوجه وقد تضاعف اهتمام الجميع وتوقعوا جميعا قصة شيقة ، أما شوشو فقد كانت فى حالة يرثى لها من الذعر والارتباك ، وقد جمعت قوتها المشتتة وقامت واقفة وشقت طريقا بين الجالسين إلى باب الحجرة ، فاحتجوا على قيامها وحاول بعضهم منعها ولكنها قاومت الأيدى وهى تقول بصوت خافت مضطرب . . انتظروا دقيقة . . سأعود فى الحال . .

وولت خارجة وعينا زوجها تتبعانها بنظرة قاسية . . .

* * *

يستطيع القارىء أن يستنبط الخاتمة المروعة فانه لا شك يقرأ كثيرا فى الصحف عن اللاتى يرمين بانفسهن من النوافذ العالية فيسقطن مهشمات مشوهات ، ولعله ــ إذ يقرأ هذه الأخبار المقتضبة . . يتساءل عن أسبابها الخفية ويذهب به الحدس كل مذهب ، فهذا سر واحدة من أولئك المنتحرات ، وأنه ليؤسفنى أن تنتهى القصة إلى هذه النهاية المخزية ولكن ما حيلتى وقد بدأت بتلك البداية الاسيفة ؟ والحق لا تقع على تبعه بدايتها ولا نهايتها فهكذا يرويها بطلها المحزون الذى غدا لا يفارق الحانة ليل ونهار ، وكم تمنيت لو كان هو كاتبها كما كان راويها ، لأنى وأسفاه لا أستطيع . مهما أحاول . أن أبلغ بعض ما يبلغ من صدق الرواية وقوة التعبير . ◆

عن مجموعة « أحسن ما كتبت ، لزعماء القصة فى مصر (١٧ كاتباً) سلسلة كتب الشهر الجديدة عن مجلة « الفؤاد » ١٩٥٥ .

رسائل جامعية

ثلاثية نجيب محفوظ

اسم الباحث
جهاد عبد الجبار الكبيسى
رسالة للحصول على درجة الماجستير
من آداب القاهرة
المشرف
أ. دكتور عبد المنعم تليمة

إن البون بين الطرح الابداعى والطرح النقدى يتمثل فى اختلاف الرؤية عند صاحبى العمل ، فبينما يتسم العمل الابداعى بالذاتية ويلتفع بالعاطفية ، تقوم النظرة الموضوعية إلى هذا العمل ـ من قبل الناقد على التوجه العقلانى .

وإذا كان هذا هو الحال بين المبدع والناقد غير « الاكاديمى » ، فإن الأمرَ سيكونِ ـ ولا شك ـ أكثر تعقيداً ، وتعارضاً ، حين يكون الناقد منهجياً « أكاديمياً » .

ولعلّ أهم ما تتميز به الدراسة المنهجية ؛ رسالة أو بحثاً ، عن الأعمال الابداعية الحرة ، هو صدورها وفق مناهج نقدية معنية ، وخضوعها إلى النظرة الموضوعية ، أو فلتقل ما يجب أن تكون عليه ، سواء من خلال التناول والطرح عبر وجهة نظر الدارس ، أو من خلال الأسلوب الذى يُعبر به عن أفكاره ؛ لا أقول بالكلمة فحسب ، وإنما بالحرف ، فكل ما يورده الدارس من تعبير أو فكرة تخضع لعملية تمحيص وتدقيق بالغة الشدة من قِبل الأستاذ المشرف أو المناقش للرسالة .

وكان التحدى الأكبر الذى وجهته فى عملى النقدى ـ من خلال رسالتى الجامعية التى قدمتها لنيل درجة الماجستير فى ثلاثية نجيب محفوظ ـ يتمثل فى كون مقدم هذه الرسالة نفسه مبدعاً ، ولا أدرى إن كان هذا القَدَرُ من حسن حظ الرسالة أو سوئه .

فالعمل الأدبى الابداعى ، أى عمل ، كما أتخيّله مولوداً ، مولوداً يتجاذب رعايته أبوان ؛ أحدهما راعٍ شرعى هو مبدعه ، وثانيهما راعٍ وصى ، أو فلنقل ـ تجاوزاً ـ راعٍ غيرُ شرعى ، هو الناقد ، وبين هذين الحاضنين ؛ المبدع والناقد ، قد تتصارع الأراء فيه ، وقد تتضارب الأقوال ، وقد تتضاد الأحكام ، فالمبدع يرى فى العمل الابداعى والا يراه الناقد ؛ محاسناً كانت أو مساوىء ، والعكس صحيح .

والناقد المنهجى ـ وأرجو الاّ يثير رأيى هذا حفيظة النقاد ـ يتعامل مع النص تعاملاً عقلانياً ، يقف عند المرأى المادى الملموس ، وقوف الطبيب عند القلب ، الذى ينظر إليه عضلة خفّاقة ، تستقبل الدم من الأوردة ، تنقيه ، تدفعه إلى الشرايين ، أما ما يضطرم بين جنبات هذا القلب من مشاعر ؛ حباً كرهاً ، فرحاً ، ترحاً ، أو أياً من العواطف الانسانية ، فذلك ما لا يخصه ، ولا يقدر على استبطانه ، وإن أراد ، وان حاول النفاذ إليه أو ادعى ، فالانفعالات والخلجات التى يمور بها هذا القلب أمر تعرفها من اختصاص آخر غيره .

والمبدع ـ فى هذه الحالة ـ هو ذلك الآخر ، الذى يستطيع أن يغوص فى أعماق العمل الابداعى ، إلى روحه ، إلى اسراره الخفية ، فيستشف الكثير مما يستبهم على الغير تكشفه ، مهما دق وخفى واستعصى .

ولست أعنى ـ بداهة ـ رؤية المبدع عمله فحسب ، وانما أعمال غيره من المبدعين .

ومن هنا يكون التضاد والتعارض بينهما ، الذى قد يبلغ أحياناً حدّ الصدام فى تفسير بعض ظواهر العمل ، فما يراه الناقد قد لا يوافق عليه المبدع ويرتضيه ، وما يراه المبدع قد يرفضه الناقد ، ويعتبره نوعاً من التفسيرات المهوّمة التى لا تستند إلى أدلة موضوعية .

هذا هو التحدى الأكبر الذى واجهنى ورسالتى عن الثلاثية ، إذ كان علىّ أن أدرس ظواهر ذلك العمل دراسة موضوعية تستند إلى العقل ، وتحتكم إلى المنطق ، وتخضع لأحكام نظريات مقننة وضعها من قبل نقاد أفنوا فى صياغتها أعماراً . ليصدروا قراراتهم بشكل نظريات ، والابداع ليس كذلك ، الابداع دفقة عفوية تترى بغير انضباط ، مهما أعيد ـ فيما بعد ـ صياغته ، وأخضع لمفهوم الصنعة .

وقد لا تقنعنى تلك التفسيرات برغم موضوعيتها ، بل وكثيراً ما تراءت لى بعض تلك الأحكام النقدية العلمية فى غاية الغرابة ، وبعيدة كل البعد عن طبيعة الابداع القائم على التلقائية . كما أدعى أنّ شخصية « سنية » فى « عودة الروح » لتوفيق الحكيم تعنى مصر ، وأنّ

٤٢ • القاهرة • العدد ٩١ • ٥ جماد الآخرة ١٤٠٩هـ • ١٠ يناير ١٩٨٩م •

شخصيـة سيـد الـرحيمى فى « الـطريق » لنجيب محفوظ ترمـز إلى الله ، وغير ذلك كثير .

كان ذلك هو التحدى الذى واجهنى باعتبارى مبدعاً ، أتناول عملاً ابداعياً آخر ، بالنقد والتحليل ، وأنّ على أن أصدر فى رؤيتى النقديه لهذا العمل من خـلال أحكام تلك النـظريات التى وضعها النقاد من قبل ، وهو ما لم يكن ليتوافق وفهمى لرؤية الابداع .

وكـان أن وضـع الاستـاذ المناقش الدكتور عبد المحسن طه بدر يده على هذه الأزمة أثناء مناقشته الرسالة تمهيداً لإجازتها إذْ قال : « وأنا أحس أنه إذا كان فى هذه الرسالة من أزمة ، فان أزمة الـرسالـة الأساسية تنبع من أنـك قـد دخلت عـلى موضوعـك بـروح أديب فنان ، أكثر مما دخلت عليها بروح العالم المحقق المدقق ، فمن الرسالة يتضح أنك تعيش بروح فنان مبدع أكثر من كونك تعيش بروح عالم ، والأدباء أكثر على مبدعاتهم دائماً من النقاد ، لأن الأدباء أكثر عـاطفية بينما النقاد أكـثر علمية » .

أمـا التحـدى الثـانى الذى واجهنى ورسالتى فقد تمثل فيما وقر فى ذهنى عن القصد من الرسالة المنهجية ، وأن الغاية المنشودة من وراء تقديم بحث جامعى انما هو اكتشاف جديد وتقديمه ، لا تجميع أراء والموافقة عليها أو معارضتها ــ كما يفعـل كثير ممن يقـدمـون الـرسـائـل الجامعيةلنيل درجة ــ وإلا فلا مبرر البته لإجترار أراء الآخرين أو محاولة التوفيق بين آراء مطروحـة أو مناقشتهـا ، وهى معروفة سلفاً .

بهـذا الفهم للرسـالـة وقفت متمقلاً أمام ذلك التحدى المتمثل فى : ماذا أقدم من جـديـد فى ثـلاثيـة نجيب محفـوظ بخاصة ، وأدبه بعامة ؟ وقد تعرض له العشرات من الدارسين ، وكتبت فى أدبه المئات من المقالات والدراسات ، بخاصة وأنه أديب معاصر ، وأنّ على أنْ أجد لنفسى بين كل هؤلاء موقعاً ، وأن يتسم هذا الموقع بالجدة .

أنىّ لى أنْ يتحقق ذلكَ وقد حُرثت أرضى أدبه ، وقُلبت تربتهـا ، ولم يعد ثمـة موطىء قـدم لمزيـد فيها . وكـان المخَاض ، وكـانت الرحلة فى غـايـة المعـانـاة ، وكـان الاهتـداء إلى تفجـير العمل من الداخل واستكشاف انفاقته وسراديبه ، وأستطيع أنْ أزعم ــ بعـد رحلة البحث تلك ــ أنى قد أتيت بذهب جديد من أعماق هذا المنجم ، مما لم يلتفت إليه أحد من قبل أو يتعرفه ، ولم تكن هذه الاكتشافات مجرد وهم خيّل إلى ، بـل كـانت حقـائق استحـدث صدقها من متن العمل نفسه ، فجاءت مؤكدة بذاتها على سلامة محتواه .

بهذا التصور وذلـك اليقين أقـدمت على تناول ثلاثية نجيب محفوظ ، بالنقد الهادف إلى تقديم جديد يضيف رؤيـة جـديدة إلى النقـد المطروح بشأنها ، متـوسماً تحقيق أكبـر قـدر من الإبـداع الفكرى ما وجدت إلى ذلك سبيلاً .

ولا يعنى أن يكـون ما تـوصلت إليه حقائق لا ترقى إليها الشبهات ، بل هى مجرد اجتهادات . ويقينى أنى بذلت فيها ما وسعنى للأتيان بجديد نافع .

ولابـد لنـا من وقفـةٍ عنـد قيمـة الثـلاثيـة ، قبـل الـولـوج إلى محتوى الـرسـالـة ، نتسـاءل فيهـا : لِمَ كـانت الثلاثية دون غيرها من الروايات موضع اهتمامى ورسالتى ؟ ولِمَ كـانت هـذه ــ فيما بعد ــ واحدة من أربعة أعمال مُنح من أجلها نجيب محفوظ جائزة نوبل ، كما جاء فى حيثيات قرار اللجنة الأكاديمية السويدية ؟ .

الثـلاثية ــ كـما أراهـا ــ تبـرز معلماً خطيراً فى أدب نجيب محفوظ بخاصة ، والأدب العـربى بعامـة ، فهى تتـويـج للمـرحلة الواقعيـة التى بدأهـا الكـاتب بروايـة « القـاهرة الجـديدة » ثم تـلاهـا بـ « خـان الخليلى » فـ « زقـاق المـدق » فـ « السراب » و « بداية ونهاية » .

والثلاثية بالأضافة إلى كونها سجـلاً اجتماعياً للعادات والتقاليـد والأعراف والمفاهيم ، يمكن الرجوع إليها فى مقبل الأيام لتعرُّف ملامح المجتمع القاهـرى خـلال فترة العشـرينـات والثـلاثينـات والأربعينـات ، كـما يفعـل البـاحثـون الاجتماعيون فى انجلترا حين يلجـأون إلى روايات « تشارلـز ديكنز » لتعَـرُّفِ المجتمـع الانجليزى فى النصف الأول من القرن التاسع عشر ، فالثلاثية به ا المعنى هى بعث لحياة مجتمـع كـادت ملامحه تندثر .

فهى واحدة من روايات « الأجيال » العـالمية التى صوّر فيها الكـاتب حيـاة الأُسرة ابتداء بـالآباء ومروراً بالأبناء وانتهاء بالأحفـاد ، كروايـة « الحـرب والـسـلام » لـلروائـى الـروسـى « ليوتولستوى » وروايـة « مـأساة أسـرة فرساى » للكاتب « جان جالثورذى » . »

أما من الناحية الفنية فقد بلغ نجيب محفوظ فى الثلاثية أوج النضج فى مرحلته الواقعية ، حيث تحول بعدها الكاتب إلى المرحلة الرمزية .

ولنعـرض بـادىء ذى بـدء لهيكـل الرسالة ومحتواها ، ثم نعرج فيها بعد على الجديد الذى اكتشفته .

اشتملت الـدراسة ثـلاثة أبـواب ، قدمت لها بتمهيد مطوّل ، استعـرضت فيه مفهوم الرواية واهميتها وموقعها من الأشكـال الأدبيـة ، ومـدى ارتبـاطهـا بالمجتمع ثم انتقلت منها إلى الثلاثيـة ، حيث أشرت إلى مكانتها من أدب نجيب محفـوظ ، بـاعتبـارهـا قمـة المرحلة الـواقعية ، كـما تعـرضت لمنهج البنـاء فيها ، ولمدى اقترابها من الواقعية بأشكالها المتعددة .

كذلك بحثت فى قيمـة الثلاثية بين مفهـومى التاريـخ الحضارى والتـاريخ الاجتماعى ، وفى أى من هذين الموقعين يكون المكان الأكثر ملائمة لها ، وأيضاً لموقعها بين الواقعية النقديـة والواقعيـة الاشتـراكية ، وإلى مـدى افتـراقهـا فى الوقت ذاته عن مفهوم الواقعية النقدية الغربية ، من خلال النظرة إلى الزمن ؛ حيث النظرة التفاؤلية فى الثلاثية غيرها فى الغـربية المتسمـة بالتشـاؤم . وكذا الـوصف ؛ حيث الاحتفـاء بـالمتـابعـة الدقيقة المستأنية لوصف الاشياء ــ خلا الانســان ــ وصفـاً تحليليـاً ، وأيضـاً لـلافتتاحيـة باعتبـارها قـاعدة انـطلاق الرواية .

كـما تعرضت لمـدى استفـادة نجيب محفوظ ثلاثيته من المدرسـة الطبيعيـة ، التى لا تكتفى بالملاحظة وقراءة حـركة

الواقع كما تفعل الواقعية النقدية ، بل تعتمد على التجارب وابحاث « الفسيولوجية » للوصول إلى حقائق الإنسان العضوية وطبيعة الحياة .

وعرضت لفكرة « الموازنة » التى قام عليها الهيكل الروائى للثلاثية من خلال ؛ توزان الزمن ، وتوازن الشخصيات ، وتوازن الأحداث ، وترتيب الفصول .

وانتهيت إلى تحرر الثلاثية فى بنائها من قيد المدرسة الواحدة ، وأن مؤلفها قد استفاد من كل منهج خدم الثلاثية .

أما بالنسبة لأبواب الرسالة الثلاثة فقد كانت على التوالى : « بناء الشخصية » « شخصية كمال » « الأبنية التعبيرية » ، وقد تراوحت الفصول فيها بين الثلاثة والأربعة فى الباب الواحد .

وقد عنى الباب الأول منها بـ « بناء الشخصية » ، منذ لحظة تخليقها حتى حضورها بين يدى القارىء ، متتبعاً مسيرة نموها ونضجها ، وأثر الوراثة والظروف الموضوعية فى تشكيلها ، ثم دور الحوار و « الاضاءة الخلفية » فيها ، عبر مراحل ثلاث تضمنتها الفصول الثلاثة فى أطار الباب الأول .

فقد اختص الفصل الأول بـ « حضور الشخصية » من خلال التمهيد لظهورها وإعداد القارىء لاستقبالها ، بما يتوافق وماهية الشخصية ، حتى إذا ما طالع « صورتها الفوتوغرافية » شعر القارىء وكأنه يعرفها من قبل ، وذلك من خلال تهيئة المؤلف له .

بينما اختص الفصل الثانى بـ « نمو الشخصية » وذلك من خلال ما تحمله من « عناصر وراثية » خَلْقية وخُلُقية ، ودور « الحدث » فى بناء هذه الشخصية ، سلباً أو ايجاباً ، كما أنّ « الظروف الموضوعية » من حول الشخصية تعمل على تطورها ، وتُسْهِم فى ابراز هُوِيتها .

على حين اختص الفصل الثالث بـ « وضوح الشخصية » عبر « الحوار » الذى تجرية الشخصية مع مَنْ حولها ، أو « الحوار الباطنى » الذى تحاور به الشخصية نفسها ، فمن خلاله يمكننا تعرّف أبعادها الفكرية ، كما أنّ « للإضاءة الخلفية » دورها الفعّال فى إماطة اللثام عن جوانب هذه الشخصية من خلال تذكرها لماضيها .

بينما اهتم الباب الثانى بـ « شخصية كمال » بالتحديد ، فأفضتُ الحديث فيه عن كُنْه تجربته العاطفية ، وعلاقتها بموقفه الفكرى من بَعدُ ، متتبعاً الأصول الجذرية لهذه التجربة فى بنيته وظروفه البيئية ، ولموقف المؤلف من المرأة خلال مرحلة رواياته الاجتماعية .

وقد تناولت شخصية كمال فى هذا الباب ، منذ طفولتها وحتى استوائها عبر فصولٍ أربعة .

فاختص الفصل الأول بـ « طفولة كمال » وفيه التقطت كل ما مِنْ شأنه أنْ يسهم فى صيرورته المستقبلية منْخصالٍ وتميّز ، وكشفتُ عن قدراته التخيلية التى ستعمل فيما بعد على تضخيم الأزمات التى مرّ بها ، ولعلّ أهمها عاطفته تجاه عايدة .

بينما اختص الفصل الثانى بالوقوف على « تجربة كمال العاطفية » فأفضتُ الحديث فيه عن كنه هذه التجربة ، وردود فعلها على كمال ، وفهم كل من كمال ، وفهم كل من كمال وعايدة لمعنى هذا الحب ، كما لمحت إلى موقف المؤلف نفسه من المرأة مدللاً على ذلك بشخصيات نسوية أخرى جاءت فى رواياته الاجتماعية لإسناد هذا الرأى .

أما الفصل الثالث فقد دار حول « المعترك الفكرى لكمال » حيث انتهى فيه كمال إلى حالة شك وقلق مطلقين ، وقد عارضت الفكرة الشائعة فى رد هذه الحالة إلى قراءاته العديدة والمتنوعة ، وأرجعتها إلى فشله فى تجربته العاطفية التى انسحبت ظلالُها على كل حياته فيما بعد ، وسحبت من تحت قدميه بساط الايمان بأى شىء . وَدَلّلتُ على هذا الرأى باعتراف الشخصية نفسها ، بالأضافة إلى ما استطعتُ الوصول إليه من براهين استخرجتها من متن النصوص ذاتها ، والتى جاءت على لسان الراوى .

بينما انصرف الفصل الرابع إلى البحث فى كون « كمال مشروع فنان » كان من المكن أنْ يكونه ، لولا أتون التجربة العاطفية التى أحرقت كل ايمان بجدوى الحياة ، وخلّفت إثرها عبثية مطلقة لمعنى الوجود ، ولم تك هذه الرؤية محض وهم بل جاءت مسنّدة بالكثير من الشواهد التى كانت فى طفولته وشبابه ، أكدّ هذا الظن اعتراف الشخصية ذاتها فى مواطن عدّة .

والذى أردت الوصول إليه من هذه الفكرة هو ، أن التجربة العاطفية الفاشلة — من خلال تجربة كمال وهو نموذج — غالباً ما تكون عائقاً مدمراً لطموحات الانسان وآماله .

على حين انصرف الباب الثالث إلى « الأبنية التعبيرية »

وكيفيه استفادة نجيب محفوظ من كل جرئية — حتى وان كانت عارضة — فى خدمة الهدف العام للرواية ، واعتبار هذه الجزئية وحدة من مجموع .

فى الفصل الأول الخاص بـ « البناء » بيّنت كيف أنّ بناء الرواية هنا تتضافر لأجله كل ما يرد فيها من مقوماتٍ ، ابتداء بالحرف وانتهاء بالصورة ، وأنّ التخطيط العام للرواية نفسه يشارك فى تشكيل وخدمة البناء الفنى لها ، وقد نجح محفوظ فى استخدام جزئيات العمل لتعبّر مجتمعة عن الهدف الواحد ؛ خدمة العمل الفنى . فعندما ننظر مثلاً إلى فكرة « التغيير » نجدها فى الوقت الذى تؤدى دورها فى حياة الشخصية فانها تعلن عن المعنى العام الذى يمكن استخلاصه من مجموع مضمون الرواية .

وأنّ « المفاجأة » التى تبرز فى حياة الشخصية فى لحظة معينة ، انما تكون أصولها متناثرة وجذورها متشعبة بين تضاعيف الرواية .

كم أنّ « الأغنية » أيضاً فى الوقت الذى تؤدى فيه وظيفتها فى التعبير عن مضمون حالةٍ معينة — حيث أنها تكون منتقاة بعناية بالغة لتتواءم وروح اللحظة — فانها تثرى الموقف بشكل عام .

أما فى الفصل الثانى والخاص بـ « السرد » فقد أوضَحْت كيف أن السرد فى الثلاثية مختلف الايقاع فى الأجزاء الثلاثة للرواية ، وأنّ تباين الايقاع هذا يمضى باتساق وبتناسب طردى مع حركة الرواية المتجهة من البداية نحو النهاية ، إذْ يبدأ بطيئاً متأملاً ، ثم ينتهى سريعاً لماحاً .

وتعرضتُ أيضاً للغة ، ولغنى التعبيرات فيها وتنوعها ؛ وصفية ، وانشائية ، وارتباط كل منها فى موضوع بعينه . فالوصفية ترتبط

باللوحات المادية ، بينما الإنشائية ترتبط بالتعبير عن الحالات الوجدانية .

كما تناولت أيضاً ما أسميته بـ « الأضاءة الخلفية » ودورها الذى تؤديه فى السرد ، وهو اختزال الزمن ، كما تعمل على إعلامنا بالذى حدث ، أبان الفترة التى تقع بين الفصل ولاحقه فى الرواية الواحدة ، أو حين الانتقال من جزء إلى آخر من أجزاء الثلاثية .

بينما انصرف الفصل الثالث إلى « الوصف » وكيفية استخدام نجيب محفوظ له ، ،وقد صَنفت الوصف فى الثلاثية إلى أنواع ثلاثة ؛ ظاهرى شكلى يعتمد على الملاحظة الخارجية للشىء المرئى ، وظاهرى تحليلى يعتمد على الملاحظة الخارجية للطبيعة ، وعلاقتها بالحالة النفسية للانسان ، وباطنى تحليلى يعتمد على الملاحظة الداخلية للنفس البشرية بانفعالاتها وغرائزها .

كما تعرضت لما أسميته بـ « الصور المتحركة » وهى المشاهد التى يحتاج تسجيلها إلى آلة تصوير سينمائية بحكم حركتها المتواصلة ، والتى يعجز القلم عن رصدها وملاحقتها ، وقد استطاع نجيب محفوظ أنْ يصوّر هذه المشاهد الحركية بنجاح ، جعلت القارىء معها يشعر وكأنه يراها أمامه رؤ ية العين .

أما ما اصطلحتُ على تسميته بـ « التعابير المغلّفة » فهى تلك التى استطاع فيها نجيب محفوظ أن يقول كل شىء بخاصة حين يتعلق الأمر بالاشارات الجنسية ، ولكن دون أن يصرّح بها ، فتعابيره فى هذه الحالة زئبقية القوام ، لا يمكن الأقرار لها بشكل واحد ذى مدلول بعينه ، مما يشير إلى استفادة نجيب محفوظ من تراثنا العربى سواء من الشعر أو النثر ، من خلال « الكناية » و « التورية » .

ومثال ذلك قوله فى معرض ترهيب كمال إنْ هو أساء السلوك بعد عملية الختان وتذكيراً بالآلام بأن « يلحقوا ما تبقى له بما ذهب » .

يبقى بعد استعراضنا لمحتوى الرسالة أن أعرض أهمّ النتائج التى توصلت إليها والتى اتسمت بالجدّة ، وعلى الرغم من تعددها إلاّ أنى سأختار أهمها لعرضه فى هذه المقالة القصيرة .



وأهم هذه الاكتشافات التى توصلت إليها ببحثى ذلك هو ما يتعلق بشخصية كمال حيث رددت نوسّانه الفكرى إلى تجربته العاطفية ، وإلى استعداده الطبيعى ، وليس مرده إلى القراءات العديدة المتنوعة فى حياته وحدها ، كما كان شائعاً لدى النقاد مِنْ قبلُ ، وإن لم أغفل أثر القراءة فى أزمته الفكرية ، وبأنه قد كان مشروع فنانٍ « كاتب » كان مقدراً له أن يكونه لولا وطأة تلك التجربة العاطفية التى عاشها صادقاً بكل نبضه ، والتى أذهبت بكل ثقة له فى أى شىء ، ابتداء بالمادة وانتهاء بالفكر ، حتى حوّلت حياته إلى عبثٍ مطلق ، لا يرجى منها جدوى .

وانطلقت من موقف عايدة حبيبة كمال لأعرج على موقف المؤلف نفسه من المرأة ، ورأيه فيها ، من خلال عملية استقراء لشخصياته النسائية فى رواياته ، وبخاصة أبان المرحلة الاجتماعية .

كما مسستُ مساً خفيفاً ــ إذْ لم يكن موضوع البحث يحتمل الخوض فيه ــ علاقة شخصية كمال بمبدعها ، حيث رأيت أنها تعبّر عن شخصية نجيب محفوظ ذاتها .

ومن الاكتشافات الهامة التى توصلت إليها أيضاً طريقة بناء المؤلف للشخصية الروائية عنده فى الثلاثية ، إذْ هى تُخلق عبر مراحل ثلاث وسمتها بالحضور والنمو والوضوح . حضور يتم ن خلال تمهيدنا واعدادنا لاستقبالها ، ثم مواجهتنا بها . ونمو يتم من خلال ما تحمله من خصائص وراثية مادية ومعنوية ، ثم صراع مع الحدث يجليها ، وظروف موضوعية تعمل على بلورتها . ووضوح يبدو من خلال حوارها مع نفسها ، ومع الآخرين مما يحضرها من تداعيات لتفاصيل خفية تكون غائبة عنّا .

كما اكتشفت استخدام نجيب فى أسلوبه لما يقترب من اللغة السينمائية ، وتكتيكها فى تصويره لبعض المشاهد الحركية ، فهو فى رصده لمراحل الحركة وترجمته لها بالكلمة يبدو وكأنه يحمل آلة تصوير سينمائية يرصد بها تتابع المشهد ، من خلال تقطيع المشهد إلى مجموعة لقطات ، مُعَبَّرٌ عن كل منها بجملة قصيرة ، فاذا انتهينا من قراءة تلك التعبيرات القصيرة ، واستعدنا ترجمتها الحركية ذهنياً ، تمثلت لأعيننا حيّة نابضة ، وبدا الفعل فى حركة .

ولنمثل هنا بواحدٍ من المشاهد التى استطعت تسجيلها فى الرسالة ، وهو مشهد زنوبة وهى تحادث السيد أحمد عبد الجواد ، فتأتى بحركة صامتة بملامح وجهها تعبّر فيها عن خليط من المشاعر المزدوجة ؛ اندهاش ، احتجاج ، استغراب ، تساءل . حركة يصعب التعبير عنها بغير « كاميرا » سينمائية ، وتعبير يعسر ترجمته بغيرها . ولنطالع هذه الحركة « ثَنَتْ سبابة يسراها والصقتها بحاجبها الأيسر ، ثم أرعشت حاجبها الأيمن ، وهى تتساءل » . ولْنُقَطِّع هذه الصورة التعبيرية ، لنتعرف مراحل حركتها : ثنت سبابة يسراها . . . والصقتها بحاجبها الأيسر . . . (فترة سكون) أرعشت حاجبها الأيمن . . . ثلاث لقطاتٍ متتالية تكمّل أحداها الأخرى ، كلٌ تعبّر عن حركة معنية ، وصورة مرسومة . فإذا أجرينا هذه الصوّر بسرعة معينة (الزمن الذى يستغرقه القارىء فى استيعاب العبارات) وجدناها تعطينا صورة متكاملة لحركة نابضة ، تبدأ من لحظه ثنى السبابة حتى ارتعاشة الحاجب الأيمن ، وارتسام ملامح التساؤ ل .

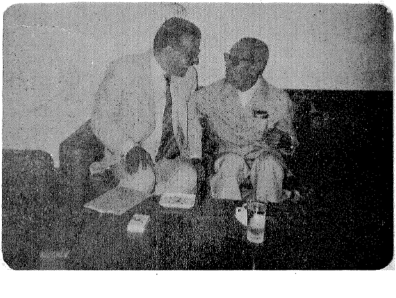
يبقى احقاقاً للحق أنْ أشير إلى أن هذه الرسالة بقدر ما لاقت من موافقة فى بعض جوانبها ــ أثناء المناقشة ــ ، فقد لاقت استنكاراً فى جوانب أخرى ، ان مبعث هذا الاستنكار عدم خضوعها لحصار المناهج التى كان يجب أن تقوم عليه الرسالة ، وتمردها على هذه القيود ◆

حوار مع نجيب محفوظ

د. أحمد عتمان

ما أن أبرقت وكالات الأنباء العالمية بفوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل للآداب حتى عم الفرح ليس فقط الأوساط الثقافية المصرية والعربية بل إمتد ذلك الفرح إلى رجل الشارع البسيط فى كل مكان ذلك أن المصريين والعرب كانوا قد يئسوا من الحصول على هذه الجائزة السويدية ذات الأبعاد الدولية فجاء النبأ مفاجئاً للجميع . وقال البعض إنها تأخرت عن العالم العربى كثيراً ، وتفاوتت مدة التأخير المزعومة هذه فامتدت من عصر أحمد شوقى إلى طه حسين والعقاد وتوفيق الحكيم إلى يومنا هذا . وكان نجيب محفوظ نفسه فى ردة الفعل الأولى لعلمه بالجائزة طبيعياً وصادقاً عندما قال إنه يشعر بالفرح من ناحية والأسى من ناحية أخرى لأن أساتذته قد ماتوا دون أن ينالوها وهم طه حسين والعقاد وتوفيق الحكيم . ولكنه بعد ذلك أضاف أسماءً أخرى مثل بن جالون من المغرب ويحيى حقى من مصر ، باعتبار أنهما على مستوى الفوز بهذه الجائزة . فأغضب ذلك البعض وعلى رأسهم يوسف إدريس الذى وضع نفسه فى مصاف المستحقين لهذه الجائزة ، وظن أنه كان مرشحاً لها طوال السنوات الخمس الماضية. وفى حين أجمع الكل على أن نجيب محفوظ قد فتح الباب للأدب العربى نحو العالمية ونحو الفوز مرات أخرى بنوبل ، قال يوسف إدريس على نقيض ذلك قد أغلق هذا الباب لمدة ثلاثين عاماً قادمة ! فأغضب ذلك الكثيرين وعلى رأسهم يحيى حقى الذى كتب يقول إنه لا علاج لهذا الموقف الشائن من جانب يوسف إدريس إلا أن يصمت هو ولا سبيل أمامنا بما عرف عنا من كرم وسماحة إلا أن نسكت عن هذا الخطأ الذى لا يغتفر .

وبالفعل فإن الناس جميعاً فى كافة أقطار الوطن العربى يعتبرون هذه الجائزة التى نالها نجيب محفوظ بمثابة جائزة للحياة الأدبية والثقافية بمصر والعالم العربى . ذلك أن نجيب محفوظ لم ينبع من فراغ وإنما جاء إفرازاً لبيئة ثقافية عامة ، إذ سبقته خطوات هائلة مهدت له الطريق ابتداءً من رفاعة



رافع الطهطاوى ومحمود سامى البارودى وأحمد شوقى ومحمد حسين هيكل والمازنى ، ووصولاً إلى الجيل الحاضر نفسه . إذ ينبغى أن لا ننسى هنا دور النقد والنقاد ولا أن نغفل أهمية الدراسات الجادة سواء فى الجامعات أو خارجها . بل إن جمهور الثقافة العربية أى المتلقين العاديين كان أيضا لهم دور فى تكوين نجيب محفوظ ذلك أن التلقى ــ فى أحدث النظريات النقدية الأدبية ــ هو الإبداع الثانى للأدب أو على الأقل هو الوجه الآخر للعملة . ولا ننسى كذلك أن رجل الشارع وحياة الناس فى الحارة كانت هى البداية . . . والنهاية لنجيب محفوظ أى الفوز بجائزة نوبل .

وإذا تساءلنا عن المكونات الثقافية لنجيب محفوظ فستأتى الدراسات الفلسفية فى المقدمة حيث تخرج من كلية الآداب جامعة القاهرة عام ١٩٣٤ . يضاف إلى ذلك إطلاعه الواسع على الأدب العربى قديمه وحديثه . وله قراءات كثيرة فى الآداب الأجنبية المترجمة أو باللغة الانجليزية . ولكن الحياة اليومية فى مصر بوجه عام وفى القاهرة بوجه خاص هى الينبوع الرئيسى لثقافة وفن نجيب محفوظ الروائى . إنه الأديب المصرى الأوحد الذى عاش طوال حياته فى مصر ولم يغادرها قط فى حياته سوى مرتين إحداهما لليمن والأخرى ليوغوسلافيا ، وكانتا مهمتين رسميتين أجبر عليهما . إذن فهو أديب مغروس فى التربة المصرية من أخمص قدمه إلى قمة رأسه ، وتلك هى خصوصيته المحلية التى وصلت به إلى آفاق العالمية . إذ يمكن القول بأنه الأديب الذى ظل يحفر فى شوارع وحوارى القاهرة على نحو ما يقرب من الخمسين عاماً دون ملل أو كلل فوجد نفسه فى نهاية المطاف وقد حفر نفقاً واسعاً وصل به إلى استوكهلم بالسويد وانطلق منه إلى سماء الشهرة الكونية . وقديماً طلب طاغية سيراكوساى (= سراقوصة) بجزيرة صقلية من أفلاطون أن يصف له الحياة بمدينة أثينا فلم يجد هذا الفيلسوف أفضل من أن يرسل إلى هذه الطاغية مسرحيات أريستوفانيس ففيها سيجد كل ما يطلب . وقياساً على ذلك يمكن القول انه إذا سألنا سائل أن نصف له حياة الناس بالقاهرة فما علينا إلا أن نرسل له روايات نجيب محفوظ ولاسيما الثلاثية : « بين القصرين » و« قصر الشوق »



و« السكرية » وكذلك « بداية ونهاية » و« زقاق المدق » و« خان الخليلى » و« الحرافيش » وغيرها وغيرها .

ومن أهم سمات نجيب محفوظ الأديب الذى يجمع فعلاً بين المحلية والعالمية دسامة المادة التى يتعامل معها . ولنأخذ على ذلك مثلاً « ملحمة الحرافيش » فهى عبارة عن عشر قصص متتالية تصلح كل منها لأن تقرأ منفصلة عن الأخرى ، ولكن كل منها تحمل فى أحشائها بذور القصة التالية . يضاف إلى ذلك أن هذه الملحمة التى تدور حول الفتوة فى الحارة القاهرية تشمل موضوعات لا حصر لها مثل الديانة ، الزواج ، الحب ، الخيانة ، اللهو والموسيقى ، التجارة والإقتصاد ، العلاقات الاجتماعية ، النظام السياسى ، الكوليرا والطاعون ، الفقر والغنى ، الموت وما إلى ذلك .

إنها إذن صورة للحياة بكل جوانبها وتقلباتها عبر عشرة أجيال متتالية . والأهم من ذلك أن هذه الملحمة التى صيغت صياغة فنية على مستوى رفيع تصلح هى نفسها لأن تكون مادة خاما بمعنى أنها مكتنزة وثرية ومثيرة مما يبعث على التأمل والتدبر فى كل لحظة من لحظاتها وفى كل شخصية عابرة فيها . ومن ثم يمكن أن توحى للقارىء المبدع بعشرات القصص والروايات ، وتلك أهم سمات الأدب العالمى والإنسانى ، فهو يضع بذوراً لأعمال فنية أخرى فى المستقبل ويقودنا إلى آفاق جديدة على الدوام .

ويكتب نجيب محفوظ بلغة فريدة مميزة له ، إنها الفصحى البسيطة والشاعرية فى آن واحد . وعباراته مركزة ومكثفة تكثيفاً يشى بثراء العبقرية التى صاغتها حتى أن بعض عباراته يمكن أن تصبح من الأقوال المأثورة . وسأضرب بعض الأمثلة من « الحرافيش » . يقول فى ص ٢٣٢ « ليس أتعس من الحظ السىء إلا الرضى به » . وحتى وهو يتحدث عن الجنس يصل إلى آفاق شاعرية ربما لا تصلها قصائد الشعر المنظوم نفسها مثل قوله فى نفس الرواية (ص ٢١) « وتفشى الندم أكثر عندما إجتاحته شعلة ألهبت الصدر والجهاز الهضمى واستقرت فى الجوهرة الحمراء المشعة للرغبة الجامحة . غمغم وهو ثمل بنشوة دسمة نهمة : ــ ليحفظنا الله ! » وقد قسم كل قصة من قصص « الحرافيش » إلى فقرات مرقمة . وفى الحكاية الثالثة فقرة تحمل رقم ٤٥ ولا تزيد عن سطر واحد وهو كما يلى (ص ١٩٤) :

« لو أن شيئا يمكن أن يدوم على حال فلم تتعاقب الفصول ؟ » .

وفى هذه العجالة التى نمهد بها لحوارنا مع نجيب محفوظ لا نستطيع أن ندخل فى تفاصيل كثيرة . ونكتفى فقط بالإشارة إلى أن هناك ثلاثة موضوعات لم تلق بعد حظها من العناية والرعاية على يد الدارسين والنقاد ونعنى موضوعات اللغة والجنس والدين . وسنكتفى هنا أيضا بضرب بعض ما تيسر من أمثلة حول موضوع الدين ومن « الحرافيش » أيضا ــ لأن « أولاد حارتنا »

التى تتبلور فيها هذه القضية تحتاج إلى وقفة خاصة . يقول نجيب محفوظ فى « الحرافيش » (ص ١٥٣) واصفاً إحدى الشخصيات « ومضى يمتلىء بالدهن حتى صار وجهه مثل قبة المئذنة وتدلى منه لغد مثل جراب الحاوى » . وفى ص ٣٣٨ يقول « من قال إن الزواج نصف الدين ؟ ألا إنه نصف الكفر » . وفى ص ٤٤٤ يقول عن مئذنة الحارة « وبقيت المئذنة بلا وريث ، متمادية فى الضخامة والارتفاع والعقم ، آية على الغطرسة والجنون » . ويضيف فى نفس الصفحة « .... هكذا تركت يتجنبها القوم ، يلعنها الرائح والغادى ، تمتلىء جوانبها بالحيات والخفافيش والعفاريت » . وفى ص ٤٦٩ يتساءل « لم يبقون على هذه اللعنة (= المئذنة) قائمة ؟» ويصفها فى ص ٤٧١ بأنها مئذنة العفاريت . وفى ص ٥١٥ يقول عنها « المئذنة العملاقة المجنونة » . ولا يسكت نجيب محفوظ حتى تهدم المئذنة فى نهاية « الحرافيش » (ص ٥٦٥) .

وبالطبع ينبغى التنويه بأن نجيب محفوظ لا ينتقد الدين كدين .... أى على نحو مطلق وإنما ينتقد التعصب والخزعبلات ، ويعرى المتظاهرين بالدين والمتخذين منه قناعا لتغطية فسادهم الداخلى .

وقبل أن ندخل فى حوارنا المكثف مع نجيب محفوظ يلزم التنويه بأن الرجل قد عانى كثيراً فى الآونة الأخيرة لأن الدنيا كلها قد إلتفت حوله فجأة ولم تتركه وسائل الإعلام القادمة من أرجاء الدنيا الأربع يلتقط أنفاسه أو ينام بعض الوقت ... وحرصا منا على راحة كاتبنا الكبير وتوفيراً لبعض وقته وجهده إتفقت مع أديب وصحفى يونانى أتى خصيصاً للقائه أن نذهب معا وأن نتوجه إليه بأسئلة مشتركة . بقى أن نعرف إسم هذا الأديب اليونانى وهو كوستاس ستاماتيو الذى يشرف على الصفحة الأدبية فى جريدة « الأخبار » (Ta Nea) الأثينية .

س : عندما أعلن فوزك بجائزة نوبل للأدب هذا العام ١٩٨٨ شعر الناس فى بعض الدول الأوروبية وغيرها بالخجل والخزى فاليونان مثلاً الذين ترجموا أعمالاً أدبية من اليابان وأمريكا اللاتينية ومن أنحاء الدنيا كلها .... لم يعرفوا حتى اسمك ... فما تعليقك على هذا ؟

نجيب محفوظ : دعنا نترك ما حدث فى الماضى ولنبدأ البداية الصحيحة .... التواصل الثقافى بين مصر وبلاد الدنيا ولا سيما اليونان تواصل عريق ومعروف .

س : أنا أديب يونانى وصحفى قد جئت منذ بضعة أيام لكى ألتقى بحضرتك ، واشتريت بعض رواياتك المترجمة إلى اللغة الانجليزية وقرأتها وشعرت بمدى التقدم الهائل الذى أحرزه الأدب العربى ... وشعرت بالخزى الشخصى لأنى أعمل فى حقل الأدب والصحافة منذ ثلاثين عاماً وكيف لم أكن أعرف شيئاً عن الأدب العربى ، وفى حياتى إلتقيت بالكثير من المؤلفين الأوروبيين الكبار وعرفتهم شخصياً ... مثل سارتر وكامى ويونسكو وترجمت بعض أعمالهم التى عرضت على المسرح وعرفت كذلك تينسى ويليامز . وكلهم عندما يكتبون يعبرون عن أنفسهم أما نجيب محفوظ الذى عرفته من كتاباته فهو يعبر عن كل الشعب المصرى فما رأيك ؟

نجيب محفوظ : حقاً سارتر وكامى كانا صاحبى مذاهب فلسفية ومن ثم كان تعبيرهما فلسفياً وأقرب إلى التجربة ، فلم يتحدثوا عن الشعب مباشرة . وهذا التجريد له قيمته العظيمة أيضاً ، أما أنا فمندمج فى الشعب والحياة أساساً ولو أننى حاولت بعض الأعمال التجريدية أيضاً مثل « أولاد حارتنا » و« الحرافيش » .

س : لقد درست طالباً بكلية الآداب جامعة القاهرة الفلسفة وبالطبع قرأت الفلسفة اليونانية وهل أثر ذلك فى كتاباتك ؟ هل تأثرت بأحد الفلاسفة الإغريق ؟ نعنى هل تأثرت بهم فى رواياتك ؟ أم أن الفلسفة الإسلامية العربية كان لها التأثير الأقوى ؟

نجيب محفوظ : الفلسفة تأثيرها غير مباشر ولكننى تأثرت كثيراً بطريقة مباشرة « بإلياذة »هوميروس وكذا « الأوديسيا » وتراجيديات الشعراء الإغريق ، أى أن التأثر الملحمى والتراجيدى كان أقوى وكان مباشراً . وطريقة سقراط فى الحوار طريقة درامية ويمكن أن أكون قد تأثرت بها أيضا .

س : كتبت فى بداية حياتك الأدبية بعض المقالات الفلسفية وفى علم النفس فكتبت عن برجسون والبرجماتية وغير ذلك .. فلماذا تحولت عن كتابة المقالات إلى الأدب ؟

نجيب محفوظ : نعم بدأت حياتى بكتابة المقالات لأننى كنت أعد نفسى للإستمرار فى دراسة الفلسفة وبعد عامين من تخرجى أى عام ١٩٣٦ تحولت للأدب وبدأت فى كتابة روايات لأننى وجدت نفسى هناك . ووجدت أننى أستطيع التعبير عن الحياة والشعب من خلال الروايات لا المقالات .

س : رواياتك عبارة عن فسيفساء تتناول فيها كل طبقات الشعب المصرى الأغنياء والفقراء وما إلى ذلك ، وكان بين الشعب المصرى الكثيرون من اليونان الذين عاشوا هنا منذ مئات أو حتى آلاف السنين وبعضهم كانوا أغنياء لكن الأغلبية كانت تنتمى لطبقة الفقراء فلست أدرى هل كان لهؤلاء اليونانيين الفقراء وجود فى رواياتك ؟ أم هل تجاهلتهم لأنه لم يهمك إلا الشعب المصرى ؟ أى هل اعتبرتهم أجانب ؟

نجيب محفوظ : لقد كتبت عن الطبقات الشعبية المصرية والأحياء الشعبية أما اليونانيون فكانوا لا يعيشون إلا فى بعض الأحياء الأكثر رقياً وثراءً ، هذا إلى جانب أن معظم اليونان كانوا يعيشون فى الاسكندرية لا فى القاهرة . ومع ذلك فهناك بعض اليونان فى القصص القصيرة ، « البارمان » مثلاً بطلها يونانى (وأطرق نجيب محفوظ بعض الوقت ثم فجأة قال) : ..... آه .... تذكرت الآن فإن « ميرامار » تجرى أحداثها فى الاسكندرية وصاحبة البنسيون يونانية « مدام مارينا »، ويمكن أن تكون هناك شخصيات يونانية أخرى فى قصصى ورواياتى ولكننى لا أتذكر كل شىء الآن .

س : كتب النقاد كثيراً عن تأثرك بالكتاب الأوروبيين مثل « ديستوفسكى » و« بلزاك » و« إميل زولا » الخ وقد أجرى د. حامد أبو أحمد حواراً معك بالأسبانية فهل توافق على ما كتب فى هذا اللقاء .

نجيب محفوظ : نعم أوافق .

س : كتبت فى رواياتك الأولى مستلهما التاريخ الفرعونى فهل كان ذلك يمثل محاولة منك لاستلهام هوية فرعونية أى

ما قبل الإسلام والعروبة ـ لمصر أم كان ذلك قناعاً تتحدث من ورائه عن الأحداث المعاصرة ؟

نجيب محفوظ : لقد أعجبت بالتاريخ المصرى القديم وأردت أن أكتب تاريخ مصر كله فى روايات ورأيت أن أبدأ بالتاريخ الفرعونى وكنت سأستمر حتى أيامنا هذه ، وكتبت ثلاث روايات . وبعد « كفاح طيبة » توقفت عن هذه المتابعة التاريخية ، ودخلت مباشرة على الحياة المعاصرة وأحداثها وهمومها ، هذا ما حدث ولستُ أدرى لماذا .

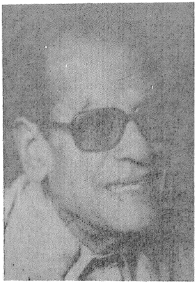
س : « بالثلاثية » و« بداية ونهاية » و« زقاق المدق » و« أولاد حارتنا » و« اللص والكلاب » و« ميرامار » و« بقى من الزمن ساعة » و« يوم قتل الزعيم » ... حوالى ثمانى أو تسع روايات حاولت أن تؤرخ أو تسجل للحياة المصرية كما فعل كتّاب القصص التاريخية البيزنطيون الذين أرخوا للحياة سنة بعد سنة آنذاك مهتمين بالأحداث والأشياء الصغيرة وتركوا كبار الحوادث ، هل كانت لديك خطة لذلك أى تسجيل حياة الشعب أو حدث ذلك بالنسبة لك صدفة ؟

نجيب محفوظ : لقد مررت بفترتين فى الفترة الأولى كنت أعشق الأشياء عشقاً .. أجلس فى المقهى ألاحظ هذا الرجل أو ذاك كيف يدخن السيجارة أو كيف يتحدث ... وإنعكس عشق الأشياء فى التفاصيل اليومية . وفى الفترة الثانية بدأت التأمل والتدبر والتفكر وبدأت أفلسف هذه الأشياء .

س : هل تتفق مع المراحل التى قسم النقاد أعمالك إليها فمثلاً د. رشيد العنانى قسم أعمالك إلى أربع مراحل وكذا مقدمة الأعمال التى أصدرتها الجامعة الأمريكية بالقاهرة تقسم نتاجك إلى مراحل هل تقبل هذه التقسيمات .. من الواقعية إلى التجريدية ...... الخ .

نجيب محفوظ : أنا أكتب وسأكتب وأما ما يتصل بالمراحل فهذا من شأن النقاد وهذه المراحل لم أشعر بها إلا من خلال رأى النقاد .

س : ولكن هل تعتقد ـ كما نعتقد نحن ـ أن مجمل الأعمال هو الأهم من تقسيمها إلى مراحل ؟



نجيب محفوظ : نعـم

(وهنا تدخل إحدى السكرتيرات وتطلب من الحاصل على جائزة نوبل أن يكتب إسمه الثلاثى أو الرباعى فيقول ضاحكاً : نجيب محفوظ عبد العزيز إبراهيم .. تحتمس الأول) .

س : يلاحظ فى أعمالك أنك تحطم الأحلام الطوباوية (أى اليوتوبيا الخيالية) وتسود رواياتك نظرة تشاؤمية مع وجود صراع من أجل المساواة بين البشر . وبعد الحربين العالميتين المدمرتين وما رأينا من دمار شامل ... ومع تقدم العلم الحديث ، هل تعتقد فى مستقبل البشرية ... هل أنت متفائل أم مازلت متشائما ؟

نجيب محفوظ : أنا أرجو ألا أكون متشائما وأرى فى الفترة الأخيرة ما يوجب التفاؤل ولا سيما بعد التقارب بين الاتحاد السوفيتى والولايات المتحدة الأمريكية ... والناس يعتبروننى متشائما لأننى أتابع قسوة الحياة . وإنما لا يمكن أن أكون متشائما بالمعنى السليم لأن المتشائم الحقيقى لا يكلف نفسه عبء الكتابة فأنا لا أصدق أن أى كاتب يمكن أن يكون متشائماً حتى شو بنهور نفسه .

س : مررت ببعض فترات الصمت ولم تكتب وبعد نوبل هل ستكتب ؟

نجيب محفوظ : أنا أنشر الآن فى جريدة « الأهرام » آخر رواياتى التى كتبتها وهى « قشتمر » وليس برأسى شىء الآن ... حتى قبل « نوبل » . ولا تدور الآن بذهنى فكرة معينة لرواية جديدة .

س : لكن ألا يوجد أمل فى أعمال جديدة ؟

نجيب محفوظ : لو جاءتنى فكرة سأكتبها على الفور .

س : ولكن نشرت فى مجلة آخر ساعة قصة قصيرة قيل إنها كتبت بعد نوبل ؟

نجيب محفوظ : كلها قصص قديمة ... بل قديمة جداً .

س : وما معنى الإسم « قشتمر » ؟

نجيب محفوظ : كان اسم وزير فى التاريخ إبان العصر المملوكى ولكنه أصبح الآن إسماً لأحد شوارع القاهرة .

س : اشتريت كتاباً انجليزياً يضم تقريباً ٣٢ قصة من القصص القصيرة للكتاب المصريين الشبان ، نشرته الجامعة الأمريكية بالقاهرة فهل هناك أمل فى هؤلاء الشبان ؟

نجيب محفوظ : الأدباء الشبان عندنا يكتبون قصصاً رائعةً جداً .

س : هل سيخرج منهم نجيب محفوظ آخر ؟

نجيب محفوظ : ولم لا .... بل ولماذا لا يكون لهم خطهم الخاص ... وشخصياتهم المميزة ؟

س : قلت لنا إنك تعرف من الأدب اليونانى « كفافيس » و« كازانزاكيس » فهل تعرف الشعراء اليونان الذين حازوا على جائزة نوبل مثل « سيفيريس » و« أوديسياس ايليتيس » ؟

نجيب محفوظ : أعرف كتاباً يونان آخرين أحدهم كتب عن القطن المصرى (ويعنى رواية .. « تجار القطن » لجورج فيليبوس) وآخر كتب رواية تاريخية عن ثورة عرابى(ويعنى رواية « عذراء منفلوط » لكوستا تساجارلا) وكانت رواياتها ممتعة جداً ولكننى لا أذكر أسمائها .

ك س : كل المؤلفين الأوروبيين الكبار أمثال « سارتر » و« كامى » وغيرهما جاءوا إلى اليونان وأحبوها بل وإستلهموها فى أعمالهم فهل نطمع فى أن تزور اليونان ؟

نجيب محفوظ : أنا أحب اليونان وأحب زيارتها بخيالى ... فقط لأننى حتى الآن لم أذهب إلى جنوب مصر لرؤية آثار مصر القديمة .... وأنا لا أحب السفر ◆

رسالة بغداد

المربد الشعرى التاسع :
بين ارتداد الشعر وجمود الدراسات النقدية

م . م

● انعقد فى بغداد مهرجان المربد التاسع من الفتـرة بـين ٢٤/١١/١٩٨٨ وحتى ١/١٢/١٩٨٨ ، وضم مربد هـذا العام أكثر من ألف شخصية ما بين شاعـر ، وقـاص ، ونـاقـدٍ ، وحـشـداً مـن الإعلاميين . . وعلى مدى ثمانية أيام بدأت الجلسات الشعرية ، وحلقات الـدراسات النقدية صباحاً ومساءً ، وتوقع الحضور أن يسمعوا شعراً جديداً ، أو يحصلوا على زادٍ نقدىٍ فى مجال البحث النقدى هذا العام ، خاصة بعد توقف الحرب ، لكن هذا التوقع ذهب سدىً بـدايـة من قصيـدة الافتتـاح للشاعر نزار قبانى الذى شغل حيزاً كبيراً من الإعـلام العربى عـلى مدى أربعـين عـامـاً كاملاً . . يتقافز بين العصور والأنـظمة ، ويعدّد ولاءاته حسبما يرى ذلك فى صالحه ، ومن ثَمَّ جاءت قصيدته التى ألقاها عاديـة ومليئة بالسباب للشعر والشعـراء ، والفن والابداع ، ولنتأمل ماذا قال نزار قبـانى فى إحدى مقاطع قصيدته :

ألغى نصرُ « الفاو » ثلاثةَ أرباعِ الشعراء
حـين يكونُ الشعـرُ بحضـرة سيف
ماذا يبقى من كلِّ الآداب . . ؟
هل كان أبو تمامٍ يدرى . . ؟
أن السيف البغداديَّ ،
سـيـنْـقـذُ رأسَ مـلايـين الاعراب ؟
فـلـمـاذا مـاتـت ذاكـرة الاعراب . . ؟

هكذا جاءت قصيدته ، وعلى منواله قصيدة الشاعـرة د. سعاد الصباح ومحمد الفيتورى شاعر السودان الذى قرأ قصيـدة وكأنه فى بداية الخمسينيات وكانت قصيدته صدمة للجمهور الذى يحبه ثم تلاه كمـال الحديثى ، وعبد الرازق عبد الواحد الذى يكتب جميع قصائده بطريقة واحدة مكررة فى كل مناسبة . وعلى غرار الجلسة الافتتاحية جاءت كل الجلسات الشعرية عادية ومملة ولم نسمع شعراً يذكر وعلى منبر المربد تخلى كل الشعراء عن مشاريعهم الشعـرية الكبـرى وعادوا للوراء بالشعر إلى القرون الوسطى ، وقد لاحظ معظم المشاركين غيـاب الشعر عن المهرجان فانصرفوا إلى الندوات الجانبية التى أقيمت على هامش المـربد من مختلف الأقطار العربية . . وعلى الـرغم من ذلك كـانت ثمة قصـائـد جيـدة قـرأت ولاقت استحساناً من الحاضرين مثل قصيدة الشاعر اللبنانى شوقى بـزيع ، والشـاعر المصـرى محمد أبو دومه . .

● كـان الوفـد المصـرى أكبـر الـوفـود عـدداً . . ومع ذلـك لم يشارك فى الالقـاء أغلب الشعراء . . مثل محمد عفيفى مطر ، حلمى سـالم ، حسن طـلب ، أسـامـة عـفيـفى ، أحمـد اسمـاعيـل ، أحمد الشهـاوى ، أحمد الحـوتى وجمال الشاعـر ومهدى مصطفى وجمال القصاص ، ومحمد صالح ، ومحمد فريد أبو سعدة .

● وعلى الجانب الآخر . . الدراسـات النقدية التى لم تكن أحسن حالاً من الشعر ، وان كـانت تميـزت بعض الأبحـاث التى سنتوقف عندها قليلاً . . قدمت الأبحاث تحت عنـوان « الشعر العربى عند نهايـات القـرن العشرين » وتحت عـدة محاور منهـا « اتجاهات نقـد الشعر العـربى الحديث » « نقد النقد » « مناهج نقـد الشعر العـربى الحديث » « الاتجاهات الجمالية والفكريـة للقصيدة العربية الحديثة » « ثقافة الشـاعر العـربى الحـديث » « مستقبـل الشعـر » « قصيدة الحرب وموضوعاتها » وهذا المحور الأخير استحوذ عـلى معـظم الـدراسـات المقدمة من النقاد فى مربد هذا العام .

● وبداية نختار البحث النقدى « لأمين ألبرت الريحانى » من لبنان والذى جاء تحت عنوان « مدارج المجاز فى نماذج الشعر العربى الحديث » وقد ركز الكاتب فى هذا البحث على جوهر الصورة الشعـرية ، وعنصـرها الرئيسى المبنى على المجاز وضروبه فى الشعر العربى الحديث منذ الخمسينيات حتى اليوم من خـلال نماذج شعـرية لخليـل حاوى ، ويوسف الخال ، وفؤاد رفقة ، وشوقى أبى شقرا وانسى الحاج أصحاب تجربة مجلة شعر اللبنـانية فى الخمسينيـات والستينيات وقـد قسم المجاز فى الشعر الحديث على الـوجه التالى :

١ ــ المجاز البلاغى : الذى يبنى علاقات جديدة بين الألفاظ ، وهذا المجاز قديم قدم الجاهليتين العربية واليونانية ، لكن الجديد فيه أنه راح يبحث عن علاقات أخرى غير مألوفة بين الألفاظ ، الأمر الذى حول اللفظة من شكل ميت إلى كائن حى ، يزخر بالعديد من احتمالات المعانى الظاهرة ، والباطنة ، المعلنة والخفية .

٢ ــ المجاز الذهنى : الذى يتحمل عبء اكتشاف العالم بقدر ما يعانى من اكتشاف اللغة ، هنا لا تعود اللغة مفتاحاً جمالياً ، قدر ما تستحيل بديلاً فكرياً أو رديفاً ذهنياً ، ترتدى حلتها الحضارية وتعود إلى ذاتها الانسانية لتفجر طاقاتها التراثية ، والدينية ، والاجتماعية من منظور إبداعى معاصر .

٣ ــ المجاز الرمزى : الذى يعيد هندسة الكون وفق أسس خارجة عن كل الأسس ، حيث تتداخل معالم الأشياء ووظائفها ، وسماتها تداخلاً يضفى على الوجود حلة تخترق قشرة الوجود المتداول ، فالرمز ينير احتمالات لا متناهية من المعانى الطالعة من خلف هذا التداخل غير المتوقع بين العناصر المتباينة .

٤ ــ المجاز الأسطورى : الذى ينقب عن الروح الحضارية من منجم الخيال الشعبى ، انه نفخ من رماد المجامر ، وعبر توقدها الجديد تبين لك أشكالاً ، وألواناً من الصور والمعانى والأخيلة ، تنطلق من القديم ، لكنها تفلت من بين يديك مارداً يخرج من قمقم الكلمة ، ليمتطى صهوة الشعر .

٥ ــ المجاز العبثى : الذى يضفى على شيخوخة الوجود فتوة متقدة ، فيبنى ضروب المجاز على أصول اللاأصول ، معاكساً المنطق ، مناقضاً كل قاعدة ، مستلهماً عناصره من الأرضى اليباب . فتتدفق العبثية عبر « نهر الرماد »لتنبت جذوراً فى السماء ولتمتد سنابل النار فوق بيادر الجوع عند خليل حاوى ، فالمجاز العبثى نزوع انقلابى تحريضى ، وولادة ذائقة شعرية مغايرة . . ومن خلال هذا التقسيم فى بحثه اختار شعراء مجلة شعر اللبنانية للاستدلال على هذا التقسيم . .

● ومن العراق قدم الناقد حاتم الصكر بحثاً تحت عنوان تحديث النقد الشعرى : رؤية . . مراجعة . . مقترحات . . وقد طرح الكاتب فى بداية الدراسة سؤالا عن فكرة « حداثة نقدية » بجوار الحداثة الشعرية حيث يقول : أيصح القول بحداثة شعرية دون التسليم بضرورة وجود حداثة نقدية ترى إلى الانجاز الشعرى الحديث . . ؟ ومن خلال التساؤل يحاول الإجابة عن وجود حداثة نقدية .

إن النقد بما هو كتابة على نص ، منبثقة من قراءة الناقد بكونه قارئاً خاصاً ، سوف يعكس نشاط القراءة عبر الممارسة التى لا تكتفى بالفعل الآلى ، فقراءة الناقد التى تسبق الكتابة لن تمت إلى النص بكونه مشروع كاتبه أو انعكاس نواياه فقراءة الناقد . . لا ترهن نفسها بسلطة النص بل تبحث عما لم يقله أو ما لم يكتبه ، ذلك بالضبط ما تفعله القراءة التى تدمر النص المتحقق وتتحرر من مقولاته ولا ترضى بمتنه حكماً .

إن قراءة الناقد تسقط هيمنة النص المطلقة التى نعلم أن القول بها جاء رد فعل متحمساً ، ومتطرفاً بهيمنة المؤلف فى القراءة النقدية التى أنتجتها المذاهب التأريخية ، والنفسية ، والواقعية التقليدية ، وبعض المذاهب السوسيولوجية التى تتعامل مع النص بكونه انعكاساً آلياً لمؤثرات البيئة أو المحيط أو السلوك أو الطبقة . إذن الكتابة النقدية لن تقتصر على التحليل ، والتقويم بل ستجلب إلى الممارسة النقدية استعانات متنوعة من حقول معرفية مجاورة . .

والشاعر الحديث وهو يرفض الثوابت والقوانين النهائية فى الشعر ، يجب أن يرضى قبل سواه بمقترحات النقد القائل بتعدد القراءات ، وتنوع الاجراءات والأساليب باعتبار النص مشروعاً مفتوحاً للقراءات لا يكتمل إلا بها ، ومن هنا يحاول الكاتب حاتم الصكر التدليل على آرائه بالاستعانة بمقولات جوليا كريستيفا ، حول رفض القراءات الساذجة للنص ونظرية « معنى المعنى » لعبد القاهر الجرجانى ودفاعه عن الغموض ومستوياته . ويرى . . أى الكاتب . أن البحث فى شعرية القصيدة العربية مظهراً من مظاهر التحديث النقدى ، وفك سلطة النص عن القارىء ، وتكريس علاقة القارىء بالنص الشعرى ، وهنا يسترجع ويستند على كتابات محمد مندور وخاصة كتابه « فن الشعر » . . وجابر عصفور وكتابه « مفهوم الشعر » ، وكمال أبو ديب وكتابه « فى الشعرية » ويختتم الناقد بحثه بقوله . . إذا كان ثمة أمل ما فى مواصلة اكتشاف طرق الحداثة النقدية ، وصياغة نظرية نقد شعرى عربية ، فان ذلك مرهون فى الوقت نفسه بالانفتاح على الأجناس الأدبية ، والأنواع الشعرية ، ومحاولة الاحاطة بالحداثة الشعرية ، بقوانين القصيدة لا قوانين النوع الموروث . .

● وكان البحث المقدم من د. جميل جبر من لبنان تحت عنوان « مصادر ثقافة الشعر العربى الحديث » محاولة لكشف المصادر الثقافية للشاعر العربى الحديث ، وقدم البحث بتعريف للشعر الحديث حيث قال : إن الشعر الحديث هو الشعر الذى يواكب تطور العصر ، ولا فرق بين أن يكون منظوماً ، أو طليقاً من القيود ، إنه الشعر



الذى يعبر بصدق عن هم انسانى ، بعيداً عن الأسلوب الردىء التقريرى ، ويرى أن الشاعر التقليدى فى معظمه ترفاً ذهنياً محصوراً بين الخاصة ، يعبر عن تجربة عاطفية ذاتية ، أو عن نزعة خلقية ، اجتماعية سياسية أو قومية بطريقة مباشرة ، لا تخلو من صور طريفة ، لكن انتشار الثقافة بعد الحرب العالمية الثانية جعلت الشاعر يدرك وجوده جيداً ، ويدخل معترك الحياة ، ومن هنا انطلق تيار التحديث . . وقد مهد له عدد من الشعراء أهمهم — ييتس ، رامبو ، بودلير ، ريلكه ، هولدرين ، نوفاليس ، وقد خرج هذا التيار على المقاييس السلفية بغية التعبير عن أحاسيس جديدة تقتضى قيماً متحررة ، ورموزاً تشير إلى تجارب باطنية وشعورية ورؤى رمزية أو أسطورية . . وكان أبرز من اعتمد هذا النهج الشاعران « ت . س . إليوت » « وعزرا باوند » اللذين قالا إن الشعر ليس بحثاً عن الرونق البديع فى اللفظ والتركيب ، بل وسيلة اتصال بين الشاعر والجمهور .

والقصيدة الحديثة لم تعد وليدة إلهام كما كان يظنها الرومانسيون ، بل نتيجة معاناة ، هى بناء مرصوص فى وحدة يتجسد فيها الشكل والمضمون تجسيداً عضوياً لا ينفصم . ومن هنا انعكست تيارات الشعر العالمى على الشعر العربى منذ بداية القرن ، وظهر هذا الانعكاس على تجارب السياب ، ويظهر ذلك فى قصيدة القبرة للشاعر الانجليزى « شلى » التى تحاكى موسيقاها طيران القبرة . . والذى حاول السياب أن يقلدها بالشعر العربى ونجح فى نظم قصيدة على طائر مثلما فعل « شلى » وكذلك خليل حاوى الذى حاول بعث الأساطير وتجسيدها ، وهنا يتضح لنا أن مصدر ثقافة الشعر العربى الحديثة هى على نوعين . . نوع موضوعى يستند إلى تطورات العصر المذهلة فى تقنياتها ، وتعقيداتها ، وأبعادها وانعكاساتها على انسان اليوم ، وعلى مفاهيم الجمالية فى الفنون — كما يستند إلى ما أبدى روّاد الحداثة فى الشعر العربى وإلى التراث العالمى عامة والعربى خاصة ، ونوع ذاتى يقوم على معاناة الشاعر فى سعيه المحموم إلى قيم جديدة تحل محل ما انهار منها فى تغليبه المنطق على التقليد الأعمى والانفعال البدائى .



● وفى بحث د. على جعفر العلاّق من العراق والذى قدمه تحت عنوان الشاعر العربى الحديث ، رموزه وأساطيره الشخصية ، وقد جاء تكملة بشكل أكبر لبحث د. جميل جبر من لبنان عن مصادر الشاعر العربى المعاصر الثقافية ، وقد قسم الباحث بحثه إلى مقدمة وثمانية أجزاء ، منها الرمز الشخصى والحداثة ، القتال ضد ماضى الرمز ، الطبيعة رمزاً شخصياً ، الشخصيات رموزاً ، الرموز وغواية التسمية ، القناع رمزاً شخصياً ، الرمز أسطورة من أسطورة شخصية ، الرمز الشخصى هاجساً مستمراً ، ومن هنا يحاول « على جعفر العلاق ، من خلال اختيار نماذج لأدونيس ، وعبد الوهاب البياتى ، وخليل حاوى ، والسياب حاول أن يطبق ما افترضه حول خلق الأساطير الشخصية للشاعر فيقول : إن الانسان كائن رمزى : مزحوم بالرموز أحلاماً وسلوكاً ، ونوايا ، إن فى الكثير من نزعات الكتاب وشطحاتهم وانجازاتهم كما يرى كنث بيرك ، دلالات رمزية بالغة الاثارة فكتاب كفاحى على سبيل المثال لهتلر . . ما هو إلا قصيدة هتلر الشريرة الكبرى ، كما أن خوف جرمى بنثام فى عملية التخيل فى اللغة لا يعدو إلا انعكاساً لطفولته حين كان يخاف من الأشباح خوفاً شاذاً ، ويرى بيرك أيضاً أن نظريات فلسفة القوة قد تستوحى من مشكلات الفرد نفسه حين يحس الفحولة . . إذن يمكن القول إن . . كل عمل أدبى مهما كان مدى تماسكه يشتمل على مدلول رمزى . ويحاول الباحث من خلال هذه المقدمة أن يفكك هذه المقولات .

ويختتم الكاتب مقاله . . حول ما بدأه . . بقوله . . حقا أن الأفق سيظل مفتوحاً على حقل الرموز الشخصية ، ذلك أن حاجة الشاعر العربى الحديث ستظل متجددة باستمرار ، حاجته إلى أن يكون شعره غنياً برائحته الشخصية ، ومزحوماً بأفكاره وأهوائه ، وأحلامه الخاصة .

أما الدراسات التى تناولت أدب الحرب كانت أبحاثاً لا تقترب من عالم الحرب . بل من هوامشها النظرية ولم يكن هناك أى بحث ملفت للنظر سوى بحث يوسف الصائغ وهو لا يعد بحثاً أكاديمياً بل شهادة عن الحرب وانعكاسها على الرأى العام وهى رؤية شاعر ينظر للحرب بنظرة شعرية ، مضمناً شهادته بعضاً من القصائد القصيرة .

فهو يقول . . ما كنت أريد كتابة قصيدة عن الحرب . . ولا كتابة قصيدة للحرب ، بل لم يخطر لى أن أكتب قصيدة مقاتلة . . لقد حاولت كما فى كل مرة ألا أن تجىء القصيدة ، مفعمة برائحة الحرب التى تدخلت وصارت لثمانى سنوات جزءاً من تجربة وحياة .

ويختم شهادته بقصيدة قصيرة يقول فيها :

جلسا على مقعدٍ فى الحديقة
تفصل بينهما خوذة
بدت فى عيون الحبيبة
كالسلحفاة . .
هل قتلت بها أحداً . . ؟
اعتمدت مقلتاه . .
لحظة وتبسم ثم اكتفى أن يريها
حروف اسمها
على أخمص البندقية . ◆

إلى يلماز غونيه

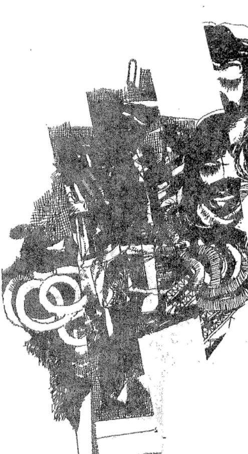
عبد الوهاب البياتى



رجل وامرأة وقطار فى ليل الاناضولْ
تحت الضوء ، تقول المرأة فى خوفٍ : « ما هذا الليل ؟ »
مدن وقرى وذئاب تعوى جائعة ، تحت الثلجْ
ودخان الأنفاق الملتويةْ
وسعال الأطفال .
ليل ينذر بالزلزال
قال الرجل النائم فى همس : « الليل هو الليل ! »
رجل آخر فى أقصى العربةْ
يكتب تحت الضوء المخنوق رسالةْ
ويردد أغنية شاعت بعد الحرب الكونية فى البلقانْ
تتحدث عن حب غامضْ
ونبى شاعرْ
فُتِن النَاسُ بِهِ/رجلٌ يغتاب صديقاً ويقول :
« هذى الدنيا خائنة ولعوب
تركب ظهر حمار بالمقلوب »
المرأة تبكى فى خوف ، الرجل الأول يزجرها
ويقول لها : « ما هذا ؟ »
الفجر وشيكٌ والغاباتُ تتنفسُ فى عمقٍ
والأرض تعانى أو جاءَ مخاض ◆

يوم سفر

جار النبى الحلو



لم أصدق نفسى وأنا جالس أطل من شباك القطار ، وبجوارى زوجة عمى البيضاء الجميلة ، وكانت الأشياء تركض وراء بعضها : الشجر والغيطان والبيوت والنخيل ، والشجر والأعمدة والغيطان . . . وكدت أن أنام ، فضمتنى إليها بيد سمينة طرية ، وهمست : لاتنم . واشترت لى زجاجة ليمون باردة ، وضاحكها البائع وهو يحملق فى ثدييها المنورين من فتحة فستانها ، وقالت لى : لقد اخترتك للمشوار حتى أفسحك ، وأزورك السيد البدوى ، وضمتنى بيدها ، وشخشخت الغوايش الذهبية .

فى الشارع الواسع كانت تجرنى ، وتحمينى من السيارات ، وتقول هذه طنطا ، وهذا ميدان المحطة ، وهذه عمارة الأوقاف ، وهذا هو جامع السيد البدوى . كانت فرحة وعجولة . دخلنا تحت البواكى ، وقالت لى : سأشترى ملاءة سوداء ماركة الشمعدان من محل خاص . ابتسمت ، وأردفت أنا زبونة .

وكنت مشغولاً بالازدحام وتلال الحمص ، والنحاس والطرابيش ، ولم أكن أبادلها الكلام ، كانت مرحة على غير عهدى بها إذ هى فى بيت عمى صموت وتكش من زعيق عمى . دخلنا فى شارع جانبى مزدحم أيضا ، وأمام محل كبير وقفت ، لحظة ، تهلل وجهها حين نهض الرجل العريض ، وقال : يا مرحبا . . يا مرحبا . وانحنى ليسلم علىّ ، وقبلنى ، وقال لها وهو يبص بعينين لا معتين لأعلى : لم أر المحروس من قبل . ضحكت هى ، وقالت : ابن سلفى .

فرح أكثر وبانت أسنانه المذهبة وقال : أهلا أهلا . ثم أمسك يدها وسلم عليها كثيرا وأفسح لها مكانا داخل المحل ، وجرى ولد وأحضر لها كرسيا عالى المسند . كانت جذلة ، وخلعت ملاءتها ، وأرخت ذراعها بالغوايش خلف



الكرسى ، وتنهدت ، وارتفع صدرها للأمام ، وهى تجيد الكلام والحكى ، ليست كزوجة عمى الأكبر التى لا تعرف كيف ترحب بضيوفها .

قال : هذا نور .. طنطا نورت . ثم شخط فى صبية المحل : استراحة يا ولد . وأشار لولد كبير وقال مشيرا إلىّ : فسح البك فى طنطا .. انه محلاوى .. واشترى له الترمس والبليلة .

خفت ونظرت لزوجة عمى التى قالت : اذهب معه .. سأنتظرك .

أخذنى من يدى ، ودرنا فى شوراع عديدة . فارقتنى البهجة ، وحط الخوف فى قلبى ، وأمسكت بيد الولد الكبير الذى كان زهقاناً وينفخ من حين لآخر ، واشترى الترمس ودس فى يدى خمس حبات ، واشترى اللب والسودانى وقزقز ، وأمام سينما كبيرة جدا وقفنا ، شدنى من يدى ولامسنا الزجاج . كنت قلقا على زوجة عمى . ماذا ستفعل لو تأخرت عليها ؟ تفرجنا على الصور . قال : حسين صدقى و ليلى مراد .. هل تعرف ليلى مراد ؟

دخلنا فى الغروب وبكيت . قلت له أريد العودة .. أريد زوجة عمى سأل الرجل : كم الساعة ؟ قال الرجل : السادسة و ... قال لى الولد : نرجع .

حين أقبلنا على المحل ، لمحته ينهض كالملسوع . وقال : أهلا أهلا . نهضت زوجة عمى ، وعدلت ملابسها وطوق فستانها الواسع . كانت أمامها منضدة صغيرة عليهاحمص وسودانى وأكواب وزجاجات . ابتسمت وقالت : حلوة الملاءة .. بكم يا معلم ؟ ووضعت يدها فى صدرها فأسرع وأمسك بيدها فوق صدرها وأقسم انه لن يقبل ثمنها ، ثم أمسكها من كتفيها ، وقال لها : عيب يا ذوق .

ضحكت فى دلال ، وأخذت الملاءة الملفوفة بعناية فائقة ، ثم جرتنى من يدى ، وكنت أجرى بجوارها ، وقلت لها : ألن نزور السيد البدوى ؟ قالت بجدية : فى المرة القادمة .. لقد تأخرنا .

كان القطار يمضى فى الظلمة ، وكانت تحتضن اللفة فى صدرها بقوة ، وابتسمت ومالت علىّ وسألتنى بهمس شديد : مبسوط ! ! ◆

حوار مع الشاعر المغربي

محمد بنيس

أجرى الحوار : مهدى محمد مصطفى

● توطئة :

ظلَّ مركزُ الثقافة العربية منذ بداية عصر النهضة حتى نهايات الستينيات محصوراً فى منطقة المشرق العربى ، وعلى وجه التحديد فى مصر ، ولبنان ، وسوريا ، والعراق وفلسطين ، وسيطرت هذه المراكز الثقافية إبداعياً وفكرياً على الثقافة العربية ككل ، ولم تكن الثقافة فى دول المغرب العربى لها نفس الأهمية . هكذا يبدو للقارىء فى دول المشرق العربى ، ولكن فى واقع الأمر كانت ثَمَّة ثقافةٌ موازية للثقافة التى تنتجها دول المشرق العربى مما جعل كُتّاب المغرب يشعرون بعدم الإهتمام بثقافتهم فانغرسوا فى الثقافة الأوربية قراءةً وكتابةً وعلى وجه الخصوص الثقافة الفرنسية ، وقد لا يعرف القارىءالعربى فى المشرق أن الكتابة باللغة الفرنسية قد بدأت بعد الاستقلال وظهرت كتابات من منتصف الستينيات حتى الآن ، سواء أكانت باللغة العربية أو باللغة الفرنسية تحت أسماء عديدة . على سبيل المثال د . عبد الكريم الخطيبى ، عبد الله العروى . محمد أركون الطاهر بن جلون ، بن الحسن الوزّانى . . محمد بنيس ، محمد زفزاف ، محمد شكرى ، محمد عابد الجابرى فى المغرب ، وكاتب ياسين ، والطاهر وطارومالك حداد فى الجزائر ، وعبد السلام المسدّى ، ومحمد مزالى ، والبشير بن سلامة فى تونس ، وكل هذه الأسماء أنتجت إبداعات مختلفة كان له أكبر الأثر فى الثقافة المغربية ، و « مجلة القاهرة » حينما تحاور الشاعر ، والكاتب المغربى مُحمد بنيُس لا تحاوره كونه شاعراً أو كاتباً له تجربة ثقافية ، ولكنها تحاوره من منطلق الكشف عن جغرافية الثقافة فى دول المغرب العربى ، تأثيراتها ، ومؤثراتها ، قضاياها وإشكالاتها مع الاعتراف أنه صوت واحد من الأصوات الكثيرة فى المغرب العربى ، وفى حوارنا معه أجاب عن القضايا التى تشغل ذهن المثقف المشرقى عن طبيعة الثقافة فى المغرب ، وقد أجاب بصراحة وجدّية . عن الأسئلة التى طرحت .

● محمد بنيس فى سطور :

● ولد فى فاس بالمغرب « ١٩٤٨ » حصل على الإجازة فى الأدب العربى من كلية الأدب فى فاس « ١٩٧٢ » حول موضوع ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب تحت إشراف د . عبد الكبير الخطيبى ، ويعمل أستاذاً للشعر العربى الحديث بكلية الأدب بالرباط ، يُعِدُّ رسالة دكتوراه دولة حول الشعر العربى الحديث ، بُنياته ، وإبدالاتها تحت إشراف د . جمال الدين الشيخ .

● أسس عام ١٩٧٤ مع آخرين مجلة « الثقافة الجديدة » التى توقفت ١٩٨٤ ، يشارك فى تحرير مجلة « مواقف » ، أسس مع آخرين « دار توبقال للنشر » .

● أصدر الدواوين التالية :

١ - ما قبل الكلام ١٩٦٩ .
٢ - شئ عن الإضطهاد والفرح ١٩٧٢ .
٣ - وجه متوهج عبر امتداد الزمن ١٩٧٤ .
٤ - فى اتجاه صوتك العمودى ١٩٨٠ .
٥ - مواسم الشرق ١٩٨٥ .
٦ - ورقة البهاء ١٩٨٨ .

● أصدر الدراسات التالية :

١ - ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب/ مقاربة بنيوية تكوينية ١٩٧٩ .
٢ - حداثة السؤال/ بخصوص الحداثة العربية فى الشعر والثقافة ١٩٨٥ .

● ترجم « الإسم العربى الجريح » لعبد الكبير الخطيبى عن الفرنسية .

○ يُلاحظُ التأثيرُ الواضحُ ، والعميق للثقافة الأوربية ، وخاصةً الفرنسيّة منها على الإبداع الفكرى والأدبى فى دول المغرب العربى ، وثمّة كتابٌ مغاربة يكتبون باللغة الفرنسية فقط ، هل يرجع ذلك للإحتلال الفرنسى ؟ أم للبعد الجغرافى لهذه الدول عن دول المشرق العربى ، أم لسيادة ثقافة المشرق على الثقافة العربية ككل . . . . ؟

■ هناك رأىٌ سائدٌ فى المشرق العربى عن المغرب العربى إجمالاً ، ومنه المغربى ، ويتمثّل فى تحديد النتاج الثقافى بالكتابة باللغة الفرنسية ، كما يتمثل فى سيادة اللغة الفرنسيّة فى الحياة اليوميّة ، وهذا رأىٌ خاطئٌ تماماً ، لأن المغرب بلدٌ لم تحتلّه تركيا ، فكان أن نجا من سيطرة اللغة التركيّة ، واستمرار اللغة العربية ، كما أن المثقفين المغاربة ، سواءً فى منطقة الإحتلال الفرنسى ، أو الإسبانى ، كانوا يكتبون باللغة العربية إبان الإستعمار ، وكثيرٌ من الكتاب المغاربة تلقّوا تعليمهم منذ الثلاثينيات إلى الستينيات فى كل من فلسطين ، ومصر ، وسوريّا ، وهذه الملاحظات الأولية تقربنا من سيادة اللغة العربية فى المغرب ، وهو ما كان فى تونس ، والجزائر أيضاً ، رغم تباين الوضع الإستعمارى من منطقة إلى أخرى .

ولم تنتشر اللغة الفرنسية فى المغرب بتوسع إلاّ بعد الإستقلال ، وكان كتاب ما بعد الاستقلال منقسمين الى كتاب بالفرنسيّة ، وكتاب بالعربيّة ، وكان ثمّة كتاب مغاربة منذ الثلاثينيات يُتقنون الفرنسيّة ، وفى طليعتهم السياسيون ، مثل محمد بن الحسن الوّزانى ، وما يثير ـ فى مثل هذه الحالة ـ هو أن هذا الزعيم السياسى كان كاتباً متميزاً باللغة العربيّة ، كما كان سكرتيراً لشكيب أرسلان ، وما يهمّ فى وضعنا هذا ، هو إظهار حالة ثقافية ليست هى التى يرسمها المتخيّل العربى عن المغرب ـ هذا أولاً ـ وثانياً ـ أن كتاب ما بعد الإستقلال باللغة الفرنسيّة ، تميزوا بالإطلاع المباشر على الإختيارات الأدبيّة ، والفكريّة الأوربيّة ، أكانتْ فرنسيّة ، أم مترجمة إلى الفرنسيّة ، وهو ما أحدث شرخاً فى بنية الثقافة المغربية التى كانت تعود إلى المشرق فى استقاء نموذجها ، الذى هو بدوره مستقىً من أوربا ، فالكتاب المغاربة باللغة الفرنسية ، ذهبوا مباشرة إلى الثقافة الغربية ، ليعيدوا من خلالها ، بناء الثقافة الوطنية والعربيّة إجمالاً ، وإذا كانت صراعات الستينيات حول مفهوم الثقافة الوطنية ، محكومةً برؤية تقليدية ، فإن السبعينيات فجّرتْ الحوار الأصمّ ، ليدخل الكتاب المغاربة بالفرنسيّة ، والعربيّة ضمن مسار ثقافى ، أساسه السؤال ، ولا شكّ أن أسماءً مثل « عبد الله العروى » و« عبد الكبير الخطيبى » و « عبد اللطيف اللعبى » و« والطاهر بن جلّون » قد طرحت قضايا وهموماً عربيةً ، لا أترددُ فى نعتها بالجذريّة ، عند المقارنة مع ما يكتبه مثقفون آخرون باللغة العربيّة ، ومن هنا تنهدم فرضيّة تصديق عروبة الثقافة باللغة ، لأننا لا نملك الاستمرار فى عماوة المقاربة الاختزالية ، لوضعنا الثقافى ، وأقول هنا لأنى تعلّمت كثيراً من هؤلاء الكتاب باللغة الفرنسية ولست الوحيدَ فى ذلك ، فتأثير الكتاب المغاربة باللغة الفرنسيّة ، يشمل العالم العربى بأجمله لأنهم ، قدّموا لنا أجوبةً على أسئلة ثقافية ، وحضارية بوعى نقدى ، لم يبلغهُ كتاب عديدون باللغة العربية ، ونعلم الآن أن أعمال هؤلاء ، مترجمٌ أغلبها ، ومتداولٌ فى العالم العربى ، كما أن أثرهم ينحفر فى خطابات عربية ، مهما كانت متباعدة أو متجافية .

● يشعر القارىء للتجربة المغربية فى مجال الإبداع ، وخاصة الشعر سيادة الذهنيّة والكتابة من خلال الثقافة ، وغياب التجارب الحياتية واليومية ، وهو ما يعطى صورة عكسية للواقع المغربى ، ترى ما أسباب ذلك الإتجاه ، أهو من أجل الاختلاف فقط عن التجارب السابقة أم هو ينحو نحو حداثةٍ حقيقية . . ؟

■ لا أرى ذلك بوضوح ، وما يمكن أن ألمسهُ هو اشتغال النصّ ضمن مفاهيم حديثة للإبداع ، ومن بينها التجاوب بين الممارستين ، النظرية ، والإبداعية فى النصّ ، وهو تجاوبٌ برأيى يدعم الحيوية فى الذات الكاتبة ، ويجعلها تختار مسارات لا نهائية ، فى إعادة كتابة المجتمع ، والتأريخ ، والجسد الشخصى ، وهذا ليس عاماً ، فالكتابات الانفعالية ، والتعبيرية ، سائدةٌ ، ونصوص المساءلة تكاد تكون نادرة ، ولكنّها هى التى استطاعت الهجرة من المغرب إلى خارجة عبر المجلات ، والصحف ، والكتب المنجزة داخل المغرب أو خارجه ، لا ريب أن الذوق العربى العام يحنُّ إلى الخطابة والكلام ، وهو ما لا تستسيغه الكتابة ، لأن نصوص الخطابة والكلام هى بناءٌ بلاغى ، فيما الكتابة تحتمى ببلاغتها ، دون أن تكون بلاغة .

كذلك يمكن أن نطمئن فى نصٍّ عربى إلى الصور المتدفقة من بؤرة التشابه ، ونركز على كلمات بعينها ، ليكون ذلك مصدر غواية المتلقى ، إلاّ أن هذه الغواية استهلاكية ، تترك ذات القارىء محايدة لا تورطه فى جذب الكتابة ، ونسكيتها ، وتضع على وجهه الأقنعة ، وتترك جسدها ملتبساً ، وقانعاً .

وهو مالاتهدف الكتابة مجانبتهُ ، لأنها تعتمد الصدمة فى عملية التلقى ، بل أنها تذهب نحو نكران كل قارىء يختزل العالم فى حنين مشتبه فيه .

إذن ليست هذه ذهنويّة ، ولكنّها سفرٌ فى الكتابة عبر المتاه ونحو المتاه ، لا شىء يعلن عن بدايتها ولاشىء يعلن عن نهايتها ، إنها فعلُ هتوك لمقولات الإستكانة ، والتجاوب العفوى ، ومثل هذه النصوص لا توجد فى المغرب وحدها ، هى شبه معممة فى المناطق المتباعدة من العالم العربى ، بعزلتها تتأسس فى السراديب ، والسراديب ، تخلع عن فعلها كل سلطة ، وفى اليتم تختار الإقامة ، صمتٌ يحتفل بالضجيج الأقصى ، بلا مهادنة ، ولا طقوس تهيأ الهلاك فى صورة انتصار العماوات ، إذن هى قراءةٌ للجسد العربى ، قراءةٌ لفعل الحاضر والمستقبل قراءةٌ غنية للروح ، ولا أراها ذهنوية أبداً .

○ ملاحظةٌ أخرى على الثقافة المغربيّة ، ألا وهى سيادة المنهج البنيوى ، وغياب المناهج الأخرى فى النقد ، على الرغم من انحسار هذا المنهج الآن فى فرنسا نفسها ، هل يرجع ذلك لعجز النقاد فى المغرب العربى عن استنباط منهج من داخل التجربة الإبداعية فى المغرب ، أم للتأثير الأوربى على هذه التجربة ؟

■ اهتمام المغاربة بالمناهج الحديثة ، ومنها البنيوية يعود إلى اللقاء المباشر مع الحركة النقديّة الأوربيّة ، فى وقت كان فيه المشارقة ما يزالون متتبعين لمناهج ما قبل البنيوية . وابتغى هنا توضيحاً مهماً ، هو أن المغاربة ليسوا وحدهم الذين اهتموا بالبنيوية ، فأغلب الباحثين والنقاد العرب الذين عاشوا فى فرنسا إبّان صعود البنيوية ، كلهم أفادوا من هذا المنهج ، كما أفادوا من المناهج اللاحقة ، والفرق هنا هو أن المغرب تجلّى فيه التأثير بصفة شبه جماعية ، فيما هو ظلّ خارج المغرب العربى ، فردياً وغالباً ما يكون منتجوه يعيشون فى أوربا وفيها ينتجون ، ومعلومٌ أن البنيوية انتهت والدراسات الراهنة تتشعب فى المناهج ، دون أن تتخفى فى المآزق النظرية لهذه المناهج نفسها ، لذلك علينا أن نبتعد قليلاً عن تقديس المناهج ، أقول هذا لأن العالم العربى يعيش على المقدسات ، ويحتاج كل مرّة إلى مقدس كلما افتقد ما يقدسه . إن إمبرياليـة اللسانيات أصبحت مقوّضة فى تحليل النصّ الأدبى ، وفى مقدمته النص الشعرى ، كما أن مفاهيم البنية والتجانس لم تعد تجد مصداقية فى التحاليل ، فضلاً عن النصوص ، ومهما تحدثنا الآن عن البنيوية فى المغرب العربى ، فأننا سنكون مخطئين فى حصر ما يجرى ضمن البنيوية ، الآن ثمّة مناهج أخرى ، ودراساتٌ متباينة للنصّ الأدبى ، أصبحت تسود الساحة الثقافية شيئاً فشيئاً . ليس هذا امتيازاً ثقافياً للمغرب ، ولكنه اشارة لما نحتاج إليه عربياً فى العودة إلى مرحلة « طه حسين » التى كانت مرحلة لقاء مع المناهج الحديثة ، وطرح أسئلة عن الثقافة العربية .

إن « طه حسين » غريبٌ فى الثقافة العربية ، كما أن « جبران خليل جبران » غريبٌ أيضاً ، وهما معاً منتميان لثقافة نقدية واحدة .

قد يرى البعض فى هذا القول تشبثاً باللاتاريخية أو تغافلاً عن الأسئلة النظرية التى تطرحها علينا ثقافة نقدية ما ، وهنا لا أنسى التاريخ ، بل أؤكد بأن الخطوة التى أرادها « طه حسين » فى كتابه عن الشعر الجاهلى ، هى اختيار للخروج على القناعة ، والإطمئنان ، وتبنٍ للغزو ، كخطوةٍ لإعادة بناء المعرفة والوقائع معاً .

إذن لا يهمنا هنا تفاصيل مشروع « طه حسين » بقدر ما يهما صوته الوحيد تجاه التقليد الذى يمحو الماضى بقدر ما يمحو الحاضر ، والمستقبل ، على عكس ما يوهمنا به التقليديون . إن التقليديين لا يملكون ماضى الثقافة العربية ، ولا حاضرها ولا مستقبلها .

لأنهم يختارون الموقع الميّت ، ولم تكن الحضارة العربية مهمة ، إلاّ بثقافتها الحيّة ، لهذا أرى أن التعامل مع البنيوية من موقع نقدى ، يجعلنا نتذكر باستمرار « طه حسين » من ناحية ، ونحذر من الخطابات التقليدية التى أصبحت تتبنى البنيوية بعدما أفرغتها من سؤالها المنهاجى ، وأسسها النظرية ، لتخلص لاسترسال التقليد كاختيار وحد ، وهو ما يترك المقدس مقدساً ، ويترك التقليد سيّداً .

● قضية دائماً ما تثار بين الحين والآخر ، وهى قضية المشرق والمغرب ، والقطيعة المعرفية والثقافية بينهما ، وشكوى الكتاب فى المغرب العربى من مركزية الثقافة العربية فى دول المشرق ـ مصر ، لبنان ، العراق . . وجهل هذه الثقافة الشرقية بالمغرب العربى ، ومحمد بنيس كمثقف مغربى ، وشاعر وأستاذ للأدب العربى . . كيف يرى هذه القضية وما عوامل تضخمها ؟

■ هناك توضيحات أوليّة لابدَّ منها ، إن مفهوم المغرب والمشرق فى الثقافة ، هو تحليل ساد فى العصر الحديث يعكس التقسيم الجغرافى ، على التقسيم الثقافى ، وهذا برأيى خاطئ ، لأن مناطق مثل اليمن ، والبحرين ، والأردن ، توجد فى المشرق العربى ، وليس لها وضعية الثقافة فى مصر ، أو لبنان ، أو سوريا والعراق ، تبعاً لتحقيب الثقافة العربية الحديثة ، ولذلك فأنا أستبدل مفهومى المشرق والمغرب ، بمفهومين آخرين ، هما المركز الثقافى ومحيطه ، وهكذا نجد فى المشرق مغارب عديدة ، كما فى المغرب مشارق عديدة .

ليس هذا تلاعباً بالألفاظ ، لأن مصر ، ولبنان كمركزين ثقافيين منذ بداية ما سُمّىَ بالنهضة إلى السبعينيات ، هما مجّرد منطقتين فى المشرق ، وليس هما المشرق كله ، إلى جانب ذلك نعلم أن المركز الثقافى أنشأ نموذجه ، وانطلاقاً من هذا النموذج مع المحيط الثقافى عبر العالم العربى .

ولم يشتكِ المغاربة وحدهم من المشرق ، بل الشام هى الأخرى اشتكت من سيادة نموذج المركز الثقافى فى مصر على الأقل . وشكوى المغاربة تعود إلى الثلاثينيات ، وتمتدُّ إلى السنوات الأخيرة . نحن نعلم ما قاله « أحمد شوقى » فى حق الثقافة الجزائرية ، ونعلم نسيان مؤرخى الأدب المصريين فى بداية القرن للمغرب العربى فى وضع كتبهم ، وهذان النموذجان يطحان علينا أسئلة فى مفهوم الثقافة ، ومفهوم العروبة والوحدة أيضاً ، وبدلاً من اقتفاء آثار النائمين ، واللائمين ، اختار التأمّل ، والتساؤل ، ولربما كنا الآن أنضج من أيّة فترة سابقة من عصرنا الحديث ، لإعادة تأمّل أوضاعنا الثقافية بكل جرأة ، بعيداً عن أى موقفٍ قضائى .

إن الثقافة العربية القديمة ، وأوضاعها المركبة ما تزال تفعل فى العصر الحديث ، ولكن عناصر أخرى انضافت إلى ما كان مُتَرسّخاً فى السابق ، وأعتقد أننا الآن نسير نحو حوار حميمى بين المشرق والمغرب ثم بين المراكز والمحيطات الثقافية ، ولربما أيضاً أصبح مثقفون عديدون يكتشفون فى المشرق

ضرورة الاقتراب أكثر من المغرب بعد أن أصبحت الأسئلة شبه معممة ، والنماذج التى قدّ سناها ، منهارة بفعل ترسّخ الواقع ، وعدم خضوعه للنماذج التى أرادت اختزال الثقافة العربية ، إلى وحدة لا تقبل بالإختلاف .

● من القضايا الثقافية العربية العامة ، ننتقل إلى تجربة محمّد بنيّس الشاعر ، والمعروف أنك تعمل أستاذاً للأدب العربى الحديث وتشارك فى نشاطات ثقافية كثيرة منها إصدار مجلة الثقافة الجديدة ، والمشاركة فى تحرير مجلة « مواقف » وتأسيس مع آخرين دار « توبقال » للنشر ــ وكل هذه الأنشطة بالطبع تؤثر على تجربة الشاعر محمد بنيّس . . فهل لنا أن نعرف أبعاد تجربتك الشعرية ؟

■ يصعب علىَّ إطلاق مفهوم تجربة على ما انجزته من نصوص شعرية ، لأن التجربة فى الحقل الإبداعى نادرة فى التأريخ فكيف لها أن تتحقق بسهولة فى حياة واحدٍ ينتهى ليبدأ ، ولايبدأ لينتهى ، وجدت نفسى متورطاً فى الكتابة منذ ١٩٦٥ ، ومهما حاولت أن أبحث عن تبرير أو حتمية ، فإن العتمات تظل أوسع من خطاطاتى فأنا أكتب لأنى بالضبط لا أعرف لماذا ، أكتب ولا أعرف من أيّة جهة كان لقائى مع الشعراء العرب الحديثين منذ الرومانسيين . ولم أكن أجد فى أيّة لحظة أيّة علاقة بالشعر التقليدى ، عكس صلتى الباذخة بالشعر العربى القديم .

ثم كان لقائى بشعراء الحداثة الأوربية والفرنسية منها على الخصوص ، ويمكننا عدَّ أسماء شعرية عربية حديثة منها الشابى ، جبران ، السياب ، خليل حاوى ، صلاح عبد الصبور ، ولكن لقائى مع أدونيس كان متفرداً فى الشعر العربى الحديث ومعه أحسست أن هناك شيئاً غير اعتيادى يقذف بى فى متاهات الشعر الإنسانى قديمة ، وحديثه ، فكان أدونيس بذلك صاحباً ، ومصاحباً ، لأنه علّمنى السؤال ، وهذا ماهيأ لقلقى حجته فى المتاه ، كان الوضع الشعرى فى المغرب آنذاك ، يبدو لى تتليدياً ، إلى حدٍّ بعيد بالشعراء العرب فى المغرب ، كان مجرد صدىً لشعراء فى المشرق ، ودون أن أتعمّد موقفاً شخصيّاً وجدتنى منشغلاً بمحوما لست أنا فى الذهاب



نحو اختبار احتمالات النصّ كاختراق للذات الكاتبة فى لغتها ، هنا كانت الحماقات ، كما كانت المغامرات ، ولم يكن يهمنى أن أنجح أو أفشل بقدر ما كنت أرى إلى السفر فى ليل القصيدة ، حتماً ذلك كان اختيارى ، ومنه وقفت أمام أزمة البيت الشعرى ، كما وقفت أمام قصيدة الصوت ، هذا الخروج الجسور قادنى للمهالك ، والمحاكمات اليوميّة ، لمجرد أن أبحث عن نصٍّ له أن يكون مسكنى الرمزى ، وفجاءة وجدتنى أمام سلطة المؤسسات التى تسيّج واقعنا العربى ، بعد أن توهمت طويلاً فى أن ممارسة الأدب والشعر خصوصاً هو أعلى درجات الحرية .

وأذكر فى هذا السياق أن بيروت كانت بالنسبة لى معبراً رحيباً ففيها ومن خلالها استطعت مواجهة ما يمنعنى من الكتابة بحرية افتقدها فى وطنى ، وشيئاً فشيئاً تغيّر مفهوم الثقافة فى تصّورى ، وممارساتى ، وأصبح البحث عن وطن الكتابة ملحاً لأن التقليد السائد فى المغرب لم يكن يترك لى حرية الاختيار ولا حرية المغامرة ، ولا اختبار الحماقات تأكيد أنى هنا انتقى لحظاتى ولا أؤرّخ ، أتذكر حماقات ومجازات لا أستريح وقد تعلمت أن حرية الكتابة معناها اختيار يُتّم الكتابة ، وأن السراديب هى مسكنى فى اختباررحم الكتابة .

إن اختيار المتاه يعلّمنى أن أنسى رغم أن الجسد لا ينسى ، وانشغالى الراهن ، منحسرٌ فى تأمّل تاريخ الحداثة العربية ، ومساءلتهاضمن أفق ينحت للوجود ، والموجود بعيداً عن الانفعال العفوى أو الاختزال الكسول .

● هناك مَنْ يقول إن تجربة الشعر الحر ــ بعد تجربة الرّوّاد ــ دخلت فى سراديب واشكاليات مما جعل القارىءالعربى ينأى بعيداً عنها ــ وخاصة الشعر السبعينى فى العالم العربى ككل ــ وثمة أصوات نقدية تطالب بالعودة للشعر الكلاسيكى ــ ومحمّد بنيّس واحدٌ من المتهمين بالكتابة الشعرية الغامضة ، هل تستطيع أن تحدد لنا ملامح هذه التجربة ــ ولماذا تهاجم بهذا العنف النقدى دون أن تُقرأ . . ؟

هناك تصوّر مغايرٌ للشعر ، يستحوذ على بعض ممارسات النصيّة عبر مختلف البلاد العربية ، كما ينتشر فى المنافى المتناثرة ، وهذا التصوّر باعتقادى اجتلاب لنصٍّ مغاير لما شكّل نصّ الحداثة ، إنه ينشأ بصمت وبعيداًعن الضجيج وفى غفلة عن نقاد الشعر ، وفى اعتقادى أن وضعنا الشعرى متفرد لأنه جسور محلياً ، ومتجاوب عالمياً ، وقد تدخلت عوامل فى نسج هذا المشهد الشعرى ، لم يصل الشعر العربى من قبل إلى ما وصل إليه حالياً من تفتح على شعر الحضارات القديمة ، والحديثة وبهذا تكون الخبرة الكيانية للشعر ، كما أن الخبرة البنائية تعبر باستمرار عن حيويتنامن خلال ما يسمّى بأزمة الشعر ، وأزمة الحداثة .

لقد أدرك الشعراء العرب أن الممارسة الشعرية قديمة جداً ، وعليهم أن يجددوا حيويتها باستمرار بين بنية ثقافية ، ووضعية خاصة بالشعر داخل هذه البنية . ولربما أمكننا ملاحقة هذا الفعل فى لبنان ، والمغرب ، وتونس ، ومصر ، والبحرين ، والمنافى العربية ، ولو بصعوبة كبيرة لانعدام ما يكفى من أسباب التواصل بين الشعراء أنفسهم قبل تواصلهم مع القراء ، ومثلما كانت حركة الشعر المعاصر صادمة بعنف فان ماينتج حالياً معباً بصدمته الجليلة أيضاً ، لأنه يختار موقعاً يتخلّى عن الخطابة والكلام والرحيل فى متاه الكتابة .

وهذا المشهد الشعرى تخفيه عودة التقليد الكاسحة عبر العالم العربى وتصاعد الاستسلام ، والخضوع ، إن الوضع الثقافى الراهن لا يسمح باستبصار ما يعتمل داخل المشهد العام ، ولكن شعراء النص المغاير يذهبون بلا تردد نحو قطيعة شعرية لها دمُها الشخصى ◆

قصة

بيت أستريون

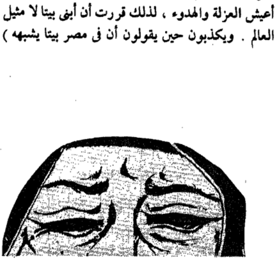
للكاتب الأرجنتيني : خورخي لويس بورخيس

ترجمـــة : طلعت شاهين

يتهمونني بالعجرفة ، وربما بالتوحش ، وقد يصفونى بالجنون ، كل هذه الاتهامات (التى سأجازى من يتهمنى بها فى حينه) مضحكة ، حقيقة اننى لا أغادر بيتى أبدا ، وأيضا حقيقة أن أبوابه مفتوحة ليلا ونهارا لجميع الناس ، والحيوانات أيضا ، ليدخل من يريد . ولا أزعق كالنساء ولا أطلق صرخات هيستيرية كتلك التى تتردد فى القصور الكبيرة ، فقط أعيش العزلة والهدوء ، لذلك قررت أن أبنى بيتا لا مثيل له فى العالم . ويكذبون حين يقولون أن فى مصر بيتا يشبهه) حتى الذين يفترون على يقولون أنه لا توجد قطعة أثاث واحدة فى البيت ، شىء مضحك وذلك لأننى أستريون . أنا سجين . أكرر من جديد لن يكون هناك باب مغلق ، وأضيف أنه لن تكون هناك أقفال . فى مساء يوم ما نزلت إلى الشارع وعدت قبل حلول الليل . فعلت ذلك بدافع من إيحاء وجوه الغوغاء ، الوجوه المسطحة الشاحبة ، التى تبدو كالكف المفرودة ، كانت الشمس قد غربت لكن بكاء الطفل الشاحب ، والصلاة الجماعية قالوا انهم يعرفون . الناس صلت ، هربت ، ركعت . بعضهم تسلق حائط المعبد . آخرون جمعوا الحجارة ، أحدهم فيما اعتقد ، اختبأ تحت البحر . ليس عبثا أن أمى كانت ملكة . لا أستطيع أن أختلط بالعامة ، رغم أن أود ذلك ، تواضعا منى .

الأمر هو أننى فريد ، لا يهمنى ما يمكن أن يوصله انسان ما إلى الآخرين ، كالفلاسفة ، أعتقد أنه لا يوجد شىء جيد التوصيل كالكتابة ، فالضجر ، والأشياء المبتذلة ، ليس لها مكان فى حياتى الروحية ، أنا معد لما هو أعظم ، لم أفرق أبدا بين حرف وآخر . نفاذ صبرى جعلنى أشعر بعدم القدرة على تعلم القراءة ، أحيانا أحزن لذلك . لأن الأيام والليالى طويلة .

بالطبع لم تكن تنقصنى أدوات التسلية ، كنت أشبه بالخروف الذى يناطح ، أجرى فى أروقة حجرية إلى أن أتدحرج على الأرض ، مترنحا . أقبع فى ظل مخزن أو ركن





حظيرة ، وألعب الاستغماية . أترك نفسى أسقط من فوق السطوح إلى أن يدمى جسدى . وفى أى وقت كنت ألعب لعبة النوم ، كنت أنام بعينين مغلقتين وتنفس رتيب (أحيانا كنت أنام حقيقة ، وأحيانا حين أفتح عينى أجد أن لون النهار قد تغير) لكن بين كل هذه الألعاب ، كنت أفضل لعبة استريون الآخر . أتخيل أنه جاء لزيارتى وأنا أريه البيت . وأقول له باحترام عظيم : « الآن نعود إلى الممرات الداخلية ، أو ، الآن نحن فى صالون آخر ، أو ، الآن سترى مخزن الرمال ، أو ، سترى كيف يتشعب الطابق الأرضى » . أحياناً أخطىء ونضحك معا .

لم أتخيل هذه الألعاب فقط . بل تأملت البيت أيضا . كل أجزاء البيت مكررة ، أى مكان هو فى نفس الوقت مكان آخر . لا يوجد مخزن واحد ، أو فناء واحد ، أو حوض واحد ، أو مزود واحد (انها لا تحصى) هناك أربعة عشر مذودا ومخزنا وفناء وحوضا . البيت بحجم الدنيا ، أو من الأفضل القول أنه الدنيا ذاتها ، ومع ذلك ، فقد عبرت الافنية والمخزن والممرات المتربة المبنية بالحجر الرمادى ووصلت إلى الشارع وشاهدت المعبد والبحر . وهذا لم أفهمه ، إلى أن بينت لى رؤية ليلية أنه هناك أربعة عشر معبدا وبحرا . كل شىء مكرر عدة مرات . أربعة عشر مرة . لكن شيئين فى هذا العالم يبدو أنهما لا يتكرران : فى الأعلى ، الشمس الملونة ، وفى الأسفل ، استريون . ربما أكون أنا من خلق النجوم والشمس وهذا البيت الكبير ، لكنى لا أتذكر .

كل تسع سنوات يدخل البيت تسعة رجال لكى أحررهم من السوء . أسمع خطواتهم أو أصواتهم فى عمق الممرات الحجرية وأجرى سعيدا لأبحث عنهم . الاحتفال يستغرق دقائق قليلة . يسقطون واحدا بعد الآخر دون أن ألطخ يدى بالدم . وحيث يسقطون يبقون ، والجثث تساعدنى على التفرقة ما بين ممر وآخر . أجهل من يكونون ، لكنى أعرف أن أحدهم فى لحظة الموت ، أن مخلصى سيأتى . منذ تلك اللحظة أصبحت العزلة تؤلمنى ، لأننى أعرف أن مخلصى مازال حيا ، وفى النهاية سيقف على الأرض . لو استطاعت أذنى أن تلتقط كل أصوات العالم ، أستطيع أن أميز خطواته . ليته يأخذنى إلى مكان قليل الممرات والأبواب . كيف يكون مخلصى ؟ هل هو ثور أم انسان ؟ ربما يكون ثورا برأس انسان ؟ أو ربما هو مثلى ؟ ◆

الحزن مفتتح لأغنية الفتى

أحمد الشهاوى

بَدءُ الفَتىَ خبرٌ
وَالعَقْلُ مُستَترٌ
وَالنِيلُ يفضَحُهُ
وَالحَرفُ يقرحُهُ
وَالبحرُ مُهجتُهُ
وَالبَينُ مِيتتُهُ
فَاسكُنْ بحجمِ هَواهُ كُلَّ الأَرضِ
أخبِرهُمْ :
أنَّ الفتىَ صَعدَا
للعشقِ مَائزلاً
لله صَارَ تفَرُدَا

وَندَا
من تُربِ مَنزلِنَا
من وَجد كُلِّ النَاسْ
تلكَ التى فَضَّتْ مَغاليقَ القلوبِ علىٰ وَسَعْ
وَسَعَتْ للنَارِ تَدْخُلُ بحرَهَا
وَتُباركُ الفَتحَ المبينَ وَتَنطلقْ
تُلقى عَلىٰ كُلِّ المسامعِ :
الفرحُ عَمَّ

« وَيَسألونَ عَن النَبأ العظيمِ ، فَقُل لَهُمْ » :
حُزنٌ يُدَاخِلُنَا
مُزنٌ يُفَاجِئُنَا
وَطَنٌ يُغَادرُنَا
بُعْدٌ يُقربُنَا
عِشقٌ يُؤَججُنَا
وَيُبقِينا السؤالْ
وَإذا همُو مَروا عَلى تلكَ الديارِ ، فَقُل لَهُمْ :
جَسدُ الفَتىَ نَحلُ

النُورُ تمّ
القَلبُ غَنّى : . مَا سَمعْ ،
أحدٌ تَراتيل الحَزَنْ
وَقُلْ لَهُمْ :
« لا مَرحباً بغدٍ ، وَلا أهلاً بِهِ
إنْ كانَ تَفريقُ الأحبةِ
فى غَدٍ »
غَدٌ يُدَمّى القَلبَ يَنْثُرهُ نَدىً ،
تُوتاً عَلىٰ سككِ الوطنِ المُسجّى فى البعيدْ
وَالعشقُ بادٍ يَا حبيبُ وَمَا أنَا
بالمُنتَمى لدَمى ،
للريحِ
للأنواءِ
للأشجَارِ
للوَجعِ البعيدْ
وَجعٌ علىٰ وَجعِ الأحبةِ
يَحتوينى مِنْ جَديدْ
وَيُخَرّجُ الماءَ الذى فى القَلبِ
يَزرعُ وَردَةً
وَيمامتين
وَبرتُقالةَ عَاشقٍ
يُكنىٰ « بأحمدَ » . . بالوطنْ
فى حلّهِ وَطنٌ
فى دَمعهِ وَطنٌ
فى بَيتهِ وَطنٌ
فى شمسهِ وَطنٌ
وَطنٌ عَلىٰ وَطنِ الأحبةِ
يَخلُقُ الفَردَ الأحدْ
أحدٌ أحدْ
فى مَوتِه أفقٌ
للنيلِ يَتسعُ
فى صوتِه وَقعٌ



للعشقِ يَرتَجِعُ
فى دمعهِ فَرحُ البيوت
تلكَ التى خَرجَتْ
تُبادلُ نورَساً
وَجْداً بِوَجدْ
الحُزنُ مفتتحٌ لأغنيةِ الفَتىَ
وَالمُزنُ مفتتحٌ لموسيقىٰ الورُودْ
وَجعٌ عَلىٰ وَجعِ الأحبةِ
يَحتوينى مِنْ جَديدْ ◆

طائر الحب والسلام بين الأديان يحلق فى سماء إيطاليا

حول المؤتمر العالمى للسلام بين الأديان المنعقد بمدينة أسيزى بإيطاليا

د . عاطف العراقى

قد لا أكون مبالغاً إذا قلت بأن المؤتمر الذى أقيم مؤخراً بمدينة أسيزى Asaisi بإيطاليا يعد واحداً من أهم المؤتمرات العالمية الفكرية والدينية والتى تم عقدها فى السنوات الأخيرة . وإن صح تقديرى فسيكون للحوار المتبادل بين أعضاء المؤتمر صداه البالغ وأثره العميق فى أكثر بلدان العالم شرقاً وغرباً . البلدان الاسلامية والبلدان المسيحية .

ولسنا فى حاجة إلى القول بأن عالمنا المعاصر فى أمس الحاجة إلى مثل تلك المؤتمرات وخاصة بعد ازدياد حالات التعصب والجهل بطبيعة دين أو أكثر فى الأديان المنزلة ، بالإضافة إلى انتشار ظاهرة التجارة بالدين ، وكأن الدين قد أصبح حرفة من الحرف كالزراعة والتجارة مثلاً .

لقد أقيم هذا المؤتمر فى الفترة من ٢٤ أكتوبر حتى ٢٨ أكتوبر عام ١٩٨٨ وتحت رعاية قداسة البابا يوحنا بولس الثانى ، بابا الفاتيكان . ويمكننا القول بأن اختيار مدينة أسيزى لعقد هذا المؤتمر ، كان اختياراًموفقاً غاية التوفيق . إنها مدينة جميلة رائعة ، وكأنها جنة من الجنات . مدينة تصطبغ بالصبغة الدينية إلى حد كبير ويأتى إليها الناس سواء فى داخل إيطاليا أو خارجها فرادى وجماعات مدينة القديس فرنسيس الأسيزى Francis ، وهو من هو ــ كما نعلم فى سيرته ــ فى مجال التقوى والفضيلة وإشاعة السلام بين الأديان .

شارك فى هذا المؤتمر الدينى الفكرى الحضارى الهام . ومن بينهم على سبيل المثال من مصر ، كاتب هذه السطور ، ود . زينب محمود الخضيرى استاذة الفلسفة المساعدة بكلية الآداب ــ جامعة القاهرة ــ ، ود . نبيلة زكرى زكى من جامعة المنيا ، والمهندس جورج عجايبى . ومن تونس السيد مكى بن سدرين Mekki Ben Sedrine والباحثة مونيك شفرلييه Monique de la chevreliere والسيد يانكل مامادو Toussaint Yankal Mamadou ومن الجزائر المحامى رحال رضوان Red ouane - Rahal والأستاذ شريف مصطفى Mustapha Cherif والباحثة سوزان مازيللا Suzanne Mazella وهى تعمل بمجال علم النفس الاكلينيكى والباحث بول فيزانت paul Faizant . ومن المغرب الأستاذ قاسم زهيرى Kacem Zhiri وله العديد من المقالات والبحوث كما شارك خلال حياته فى الكثير من الأنشطة السياسية ، والأستاذ بيوكلار Alain Beauclair والأستاذ جاما بيضا Jamaa Baida وهو يقوم بتدريس التاريخ فى مراحل التعليم العام ومن موريتانيا الشيخ محمد أولييه M. Fall O eleya والأب ايفيو per eveau . وأيضا شاركت ليبيا بوفد من جانبها فى المؤتمر .

ونود أن نشير إلى أن بعض هؤلاء الأعضاء يعمل بالدول التى قاموا بتمثيلها وإن كانوا يحملون جنسيات أخرى . كما أن بعض أعضاء المؤتمر يدينون بالعقيدة الإسلامية ، وبعضهم الأخر يدين بالديانة المسيحية .

كما شارك فى المؤتمر عديد من الأعضاء ممن يعملون بروما ويحملون جنسيات مختلفة ومن بينهم الأب اندراوس سلامه Andraos Salama المصرى الجنسية والذى

يعمل بالفاتيكان . والأب اندراوس يعد مثالاً فى علمه وخلقه الرفيع . لقد كان ومايزال شعلة نشاط يتمتع بروح هادئة وديعة والابتسامة لا تفارقه وله قدرة عجيبة على حل العديد من المشكلات التى كانت تقابل اعضاء المؤتمر ومنها مشكلات علمية . ونظراً لأنه مصرى الجنسية ودائم التحدث عن مصر والإشارة بفضلها وعظمتها فقد كان حريصاً على استقبالنا بمطار روما منذ اللحظات الأولى لوصول الطائرة إلى الأراضى الإيطالية ، الطائرة التى حملت أعضاء الوفد المصرى الذى يمثل مؤتمر السلام بين الأديان . وأيضا موريس بورمانس M. Borrmans . هذا الرجل الذى يعمل دون كلل ولا ملل وله قدرة على إدارة الحوار العلمى والتنسيق بين كلمات وحوار أعضاء الوفود . والباحث الممتاز الدقيق يوسف خورى Josph Khoury وله العديد من أوجه النشاط العلمى والفكرى البناء بكافة انحاء إيطاليا وخاصة روما والكاردنيال فرنسيس أرينزى cardinal Francis Arinze والذى يعمل فى همة ونشاط يمكن أن يلحظها أى فرد وكم أثرت آراؤه أوجه الحوار بيننا خلال المؤتمر الذى كان رئيساً له . والأب ميشيل فيتزجرالد Michael Fitzgerald والأب توماس ميشيل Thomas michel .

كان العمل فى المؤتمر أقرب إلى الحوار ، منه إلى إلقاء البحوث المطولة . كان لكل عضو من الأعضاء كلمة . هذا صحيح ولكن المناقشة كانت هى الطابع الغالب على جلسات المؤتمر . كنا نتحاور معاً حول المشكلات الدينية والفكرية التى توجد فى كل بلدة من البلدان . كان الحوار يذكرنا باللغة الفلسفية ، لغة الحوار السقراطى وما أعظمه ما أكثر فوائده .

إستمر الحوار بيننا حتى نهاية المؤتمر . لقد خصص اليوم الأول ، يوم الوصول إلى روما ، للسفر إلى بلدة أسيزا ، بلدة الفن والتاريخ . وفى اليوم الثانى ، أى الخامس والعشرين من شهر اكتوبر ، وبعد كلمات الترحيب بالاعضاء ، تم تبادل الأفكار بين أعضاء المؤتمر وذلك على مستوى كل وطن من الأوطان ولذلك خُصص لكل عضو من أعضاء المؤتمر ربع ساعة للحديث .

وفى اليوم السادس والعشرين من شهر أكتوبر واصلنا الحوار وتبادل الأفكار وتناقشنا معاً فى كيفية حل الخلافات بين الأديان . وكيف يمكن التواجد معاً رغم اختلاف الأديان .

وقد تم ترتيب زيارة لرئيس مدينة أسيزى لقد كان حريصاً على مقابلة أعضاء وفود المؤتمر . ورحب بنا غاية الترحيب . كانت مقابلة ودية للغاية ظهرت فى الكلمات التى قيلت سواء من جانبه ، أو من جانب بعض أعضاء المؤتمر ، وكانت تدور أساساً حول تاريخ مدينة أسيزى من جهة ، والتسامح بين الأديان من جهة أخرى .

كانت كلمات الوفد المصرى موفقة تماماً . كنا نفخر بمصر أم الدنيا فى كل مكان ونركز على عظمتها الدينية والفكرية ودورها الخالد فى تاريخ الثقافة والفكر . فلا توجد عندنا بمصر مشكلات دينية حادة كالتى توجد فى أوطان أخرى كمشكلة الأقليات الدينية مثلاً . كان أعضاء الوفود الأخرى لا حديث لهم إلا عن الكلمات الممتازة التى تم القاؤها من جانب أعضاء الوفد المصرى . كان حوارنا كمصريين مع أعضاء الوفود الأخرى وخلال جلسات المؤتمر وأثناء زيارتنا لأسيزا وسيرنا فى شوارعها ، كان حوارنا معهم قائماً على الأساس الفكرى ولهذا جاء ثرياً غاية الثراء وعميقاً غاية العمق .

أما اليوم السابع والعشرين من شهر أكتوبر ، وهى اليوم الرابع من أيام المؤتمر فقد كان العمل فيه على نظام المجموعات وليس على نظام الحوار الشامل الواسع بين الأعضاء جميعهم . لقد تم تقسيم أعضاء المؤتمر إلى مجموعات وذلك على أساس أن تتدارس كل مجموعة نماذج عن كيفية تحقيق اللقاء بين البشر رغم اختلاف الأديان ، واحترام كل فرد للمعتقد الدينى للفرد الآخر . لقد تم العمل على نظام المجموعات طوال نهار هذا اليوم وجزءاً كبيراً من الليل وذلك تمهيداً لصياغة مجموعة التوصيات والاقتراحات .

وأود أن أشير قبل ذكرى بعض منجزات هذا المؤتمر ومجموعة توصياته ــ الى أننا كنا نتدارس بعض الكتابات التى تركها لنا مجموعة من المفكرين والتى تعد ذات طابع دينى فكرى وتقوم على اساس المودة والسلام بين الأديان وتعظيم الخالق تعالى وتقديس كل دين من الأديان . ومن بينها كتابات أبى حامد الغزالى المفكر الإسلامى المعروف والذى توفى عام ٥٠٥ هـ ، وأبى طالب المكى ، المتصوف الإسلامى والذى استفاد الغزالى من كتاباته الصوفية وخاصة كتابه : « قوت القلوب » ، وبعض كلمات القديس فرنسيس الأسيزى ومنها :

« يارب استعملنى لسلامك ، فأضع الحب حيث البغض ، والمغفرة حيث

الإسـاءة ، والاتحـاد حيث الخـلاف ، والحقيقـة حيث الضلال ، والإيمـان حيث الشـك ، والرجـاء حيث اليأس ، والنـور حيث الـظلمـة، والفرح حيث الحزن .

ويارب قدرنى على السعى إلى أن أعزى لا إلى أن أعزَّى ، وإلى أن أفهم ، لا إلى أن أفهم ، وإلى أن أحب لا إلى أن أحبَّ ، لأن بـالعطاء الأخـذ ، وبالتخـلى الـوجـدان ، وبالسماح الغفران ، وبالموت القيامـة إلى الحياة الأبدية » .

كنـا نطلع عـلى العديـد من الكتابـات والأفكـارونـاقشهـا بصـراحـة ونقف مـع بعضها وقفة نقدية فكرية . كنا نقدر أهمية الدين وأثره عـلى الأفراد والشعـوب . كنا نـنطلق من الاعتقاد بـأهمية الإخـاء الدينى والـذى يمثله الكثير من الكتـابات والأفكار والـدعوات ومن بينها :

اللهـم . اليك نتوجه وعليك نتوكل وبك نستعين .

وإياك نسأل أن ترزقنا قوة الإيمان بك .

وحسن الاهتـداء بهـدى انبيـائـك ورسلك .

ونسألك ــ يا الله ــ

أن تجعل كلاً منا وفياً لعقيدته ، أمينا على دينه

فى غير تزمت نشقى به فى أنفسنا .

ولا تعصب يشقى به مواطنونا .

ونضرع إليك ــ ياربنا ــ أن تبارك اخاءنا الدينى

وأن تجعل الصدق رائدنا إليه

والعدل غايتنا منه والسلام ذخيرتنا فيه

يا حى يا قيوم

ياذا الجلال والإكرام . آمين .

لقد أطلعنا خلال جلسات المؤتمـر على العديد من الكتب الثقافية والدينية والفكرية والتى تـركز عـلى البحث فى مجـال فلسفـة الأديان .

وفى اليـوم الثامن والعشـرين من شهـر أكتوبر وهو آخر أيام المؤتمر بالنسبة لجلساته فى مدينة أسيزى ، سافر اعضاء المؤتمـر فى تلك المدينة ، إلى مدينة روما . وكان قد تم ترتيب مقابلة مع بابا الفاتيكان ، البابا يوحنا بولس الثانى .

ويمكننى القول بأن المقابلة التى تمت بين بابا الفاتيكان وأعضاء المؤتمر كـانت مثمرة للغاية . لقد قمنا بزيارة الأمـاكن الدينيـة المنتشرة بروما وفى كل الأمـاكن المؤدية إلى مقر البابـوية . شـاهدنـا اللوحات الفنيـة الـرائعة التى قـام برسمهـا أعظم الفنـانين والرسامين فى تاريخ البشرية والفن العالمى . شاهدنا العديد من التماثيـل الرائعـة وكنا نقف أمامها فى دهشة وانبهار . كنـا نريـد معرفة تاريخ كل لوحة وكل تمثـال . كنت أقول لنفسى ما أعظم الفن فى كل زمان وفى كل مكان . كنت أقول لنفسى إن الفن له أثره البالغ فى السمو بالروح والترقى بالمشاعر والوجدان .

تحدث البابا إلينا حديثاً وتعرف على كل أعضـاء المؤتمر والبلدان التى حضـروا منها وألقى كلمة هامة تدور حـول السلام بـين الأديان وأثنى على الفكرة التى على أساسها أقيم هذا المؤتمر بمدينة أسيزى . وكان اللقاء لقاءً تاريخياً غاية فى الروعـة . وقامت كـل وسائل الاعلام المسموعة والمرئية بدورها فى تغطية هذا اللقاء . لقاء أعضاء المؤتمر بالبابا وتم التقاط العديـد من الصور التـذكاريـة للبابا فى لقائه مع أعضاء الوفود .

ولا بد أن أشير أيضاً إلى اهتمام سفـير مصر بالفاتيكان بهذا المؤتمر وحـرصه عـلى دعوتنا قبيل سفرنا من روما إلى القاهرة للقاء بمنزله . لقد تحدث طويلاً عن المؤتمرواهتم بالتعرف على المشكلات الرئيسية التى تمت منـاقشتها أثنـاء جلسات المؤتمـر ، وأيضـاً حضورنا للجلسة الافتتاحية لمؤتمر آخر عقد بمدينة روما وكان فى نقاط البحث فيه ، إقامة حوار بين الأديان . وكان لقاؤنا مع سعادة سفير مصر بالفاتيكان لقاءً مثمراً ، لقاءً ودياً للغاية .

كما أجد واجباً علىَّ الاشـارة إلى اهتمام إذاعة الفاتيكان بأخبار هذا المؤتمر وحرصها عـلى مقابلة بعض أعضـاء المؤتمر وخـاصة الوفد المصرى والذى مثله كما قلت الدكتورة زينب الخضيـرى والـدكتـورة نبيلة زكـرى والأستـاذ جـورج عجـايبى وكـاتب هــذه السطور . بتسجيل أكثر من حلقة إذاعية ، من بينها حلقة أو حـديث تكلمت فيه عن جهود الأب الدكتور جورج شحاته قنـواتى مـدير معهـد الدراسـات الشرقيـة لـلآبـاء الدومينكان بالقاهرة ويشاء الحظ أن يقابله أعضاء الوفد المصرى بمدينة روما . لقد كنا حريصين على مقابلته أثناء تواجدنـا برومـا وبعد عودتنا من أسيزى وكم استفدت من أستـاذيته ، كـما استفدت أيضـاً من علمه وأستاذية زميلتنا الدكتورة زينب الخضيرى وزميلتنا الدكتورة نبيلة زكرى .

وفى حـدود النطاق المسمـوح بـه لهـذه المقابلة ، أودأن أشير بإيجاز إلى بعض نقاط البحث والتى تم الحوار حولها أثناء جلسات المؤتمر . وأبادر بالقول بدون أدنى مبالغة ــ أن الوفد المصرى كان فى مقدمة الـوفود فى مجال الاثراء ، الفكرى والعلمى والحضارى للمؤتمـر . لقد تحـدثت الـزميلة الفـاضلة الدكتورة زينب الخضيرى خلال جلسـات المؤتمر عن كثير من الجوانب البالغة الأهمية وأشـارت ــ معتمدة فى ذلـك على ثقـافتها الـواسعـة الأكـاديمية ــ إلى أمثلة عـديـدة تكشف عن الاخاء والمساواة ، أمثلة كثيرة من واقع تاريـخ الفكر العـالمى ، وتاريـخ الأديان أيضاً .

كما تحدثت الزميلة الدكتورة نبيلة زكرى عن عديد من النماذج التى تركز على العدالة والمساواة ورجعت إلى قراءات لهـا فى مجال تاريخ الفلسفة وتاريخ الأديان .

وأيضاً تحدث الأستاذ الفاضل المهندس جورج عجايبى عن كثير من خبراته فى مجال السلام بين الأديان وذكر أمثلة تاريخية عديدة تـوضح فكـرته وتؤدى إلى تـدعيم وتأييـد الجوانب التى أشار إليها وركز فى مجال الأمثلة التاريخية على مصر بصفة خاصة .

وتحدث كاتب هذه السطور عن حـركة التنوير فى العالم العربى المعاصر وأشار إلى أن التنوير لايمكن أن يتم إذا وجـد تعصب أو تزمت ، فالتنـوير لايقـوم إلا على أسـاس العقل ، العقل الذى يعدل أعدل الأشياء قسمة بين البشر . وقد خلق الله لنا عقولنا لكى نبتعد عن التعصب الذميم . كما أشار إلى بعض الأمثلة فى تاريخ العرب قديماً ومن بينها حركـة الترجمة أيام العبـاسيين وكيف تعاون المسلمون مع المسيحيين ، وربط بين تاريخ العـرب قديمـاً ، والتاريـخ الحديث والمعاصر .

كلمـات أعضاء الـوفد المصـرى كانت تجمعها وحدة عضوية بـارزة . وقد كـانت كلماتنا خير دليل على السلام بين الأديان .

أما عن الركـائز أو الأسس التى كـانت مجال بحث فى هذا المؤتمر الحيوى والهام ،

فإنها كانت تتبلور حول نقاط رئيسية من بينها :

ماذا نستطيع أن نفعل لنحقق « الحق فى الاختلاف » فى الحياة العملية خاصة فى مجالات تعليم وتكوين الأطفال والشباب وأيضاً فى مسائل تكوين الرأى العام ؟

ماهى الأسس المذكورة فى الكتب المقدسة عن الحق فى الاختلاف وكيفية التواجد والتعايش معاً فى تسامح وتعاون وحب وعدل ورحمة .

تحث الكتب المقدسة على احترام الآخر وتقديس الحق فى الاختلاف فالأديان السماوية تشترك فى الدعوة إلى الحق والخير والجمال والإخاء والمحبة والسلام وما إلى ذلك من القيم الكبرى .

حين نعتمد على النصوص الدينية ، ينبغى أن نتجنب التأويلات الفاسدة المتزمة والفهم الخاطىء ، إذ أن ذلك سيؤدى إلى هدم التعايش ، بل إلى إشاعة الفرقة والتفكير المتبادل حتى بين أبناء الدين الواحد .

الأجدى فى بناء قاعدة نظرية عن الحق فى الاختلاف ، هو الاعتماد على المساحات المشتركة بين الأديان كالإيمان بالله الواحد ، واليوم الآخر ، والبعد عن الشهوات لتأصيل المحبة بين الناس جميعاً ، والعمل من أجل خير الانسان وتقدير العمل الإيجابى ، وأن العبرة بالنية والقلب وليس بالمظاهر الخادعة .

المشكلة الحقيقية تكمن فى أنه على الرغم من العديد من الدراسات واللقاءات والمؤتمرات التى اهتمت بهذه الموضوعات ، فإن التطبيق فى الحياة العملية كان متعثراً فى بعض المناطق والبلدان . فالتعايش السلمى بين المؤمنين من أهم الواجبات التى يجب أن نحرص عليها جميعاً . ومصر فى مقدمة دول العالم التى تقدم الدليل على ذلك عبر تاريخها الطويل قديماًوحديثاً . إن مصر تقدم لنا الدليل والمثل ، وتقدم لنا النموذج الذى يجب أن يستفيد منه كل مهتم بموضوع السلام أو التعايش بين الأديان .

البناء الحضارى للأمة هو الأرض الخصبة للتعايش السلمى بين الأديان . وعلى سبيل المثال لا الحصر ، فإننا إذا رجعنا إلى العصر العباسى ، وجدنا كيف أن المسيحيين قد قاموا بنقل التراث من اللغة اليونانية إلى اللغة السريانية ثم من اللغة السريانية إلى اللغة العربية . وكانوا يلقون التشجيع المادى والمعنوى من جانب الخلفاء المسلمين . لقد كان الخلفاء العباسيون يجزلون لهم العطاء المادى . ومعنوياً كانوا يحترمون بقاء هؤلاء المترجمين على دينهم . وأيضاً لا بد أن نشير إلى تأثر فلاسفة المسيحية ببعض أفكار فلاسفة الاسلام . وكيف استفادت أوربا فى نهضتها بالعديد من انجازات العرب والمسلمين فى العصور الوسطى وكم يعطينا التاريخ شواهد عديدة على ذلك .

فى مجال التعليم وتكوين الأطفال والشباب، لا بد من الاهتمام بتعليم المرأة وتثقيفها ثقافة شاملة . ولا يخفى علينا أن الاهتمام من جانبنا بتعليم وتثقيف المرأة سيؤدى إلى القضاء على التعصب أو التزمت .فالتعصب لا ينشأ إلا عن الجهل ودور المرأة فى الاسرة باعتبارها الخلية الأولى من خلايا المجتمع يعد دوراً بالغ الأهمية إذا أردنا نشر روح التسامح والمحبة والألفة بين ابناء الوطن مسلمين ومسيحيين إن الأم هى المعلمة الدينية الأولى فى حياة الأطفال وهى التى تزرع فى نفوسهم الروح الدينية سواء من حيث القيم أو من حيث العلاقات مع الآخرين من أصحاب الديانات الأخرى .

فى مجال المناهج الغراسية ، ينبغى الابتعاد تماماً عن كل الأفكار التى تقوم على التعصب أو تستند إلى جذور التزمت والجهل . وفى مناهج التربية الدينية على وجه الخصوص ، فإنها يجب أن تعمل على إشاعة حب احترام الانسان ومعتقداته حتى مع الاختلاف . ويراعى أن يكتب المسلمون كل ما يتعلق بالإسلام ، وأن يكتب المسيحيون كل ما يتعلق بالمسيحية . وهذا لا يمنع من أن تكون هناك بعض الموضوعات التى يجب ابراز الرأى الآخر فيها . بطريقة موضوعية وعلمية ومنهجية .

بالنسبة للمدرس ، فينبغى التأكيد على أهمية أن يكون المدرس ذا شخصية سوية متوازية غير متطرفة ولا متعصبة وأن يراعى فى تكوينه وتأهيله ، احترام الحق فى الاختلاف .

وما يقال عن المناهج وعن المدرس من حيث أهمية كل منهما ، يقال أيضاً عن المدرسة فإذا كانت الأم تلعب دوراً بالغ الأهمية فى تكوين شخصية الطفل ، فإن المدرسة لايقل دورها عن الأسرة . ينبغى إذن توفير مناخ عام يشعر فيه جميع الطلاب بالمساواة رغم اختلاف ديانتهم وطبقاتهم الاجتماعية .

أما فى مجال الإعلام ، فإن له أثره البالغ والحيوى فى هذا المجال . ينبغى أن يخلو الاعلام من كل جوانب التطرف أو التعصب أو التشويه فى مجال الفكر الدينى .

وينبغى أيضاً تشجيع البرامج التثقفية والتنويرية والتى تبرز التعايش والسلام بين المؤمنين عامة ، وذلك فى مجال وسائل الاعلام المسموعة والمرئية .

ولا يخفى علينا الأثر البالغ للتليفزيون بصفة خاصة ، هذا الجهاز السحرى الذى يلعب دوراً ملحوظاً فى تشكيل شخصية الأفراد . ومن هنا لابد من إبراز التعايش بين الأديان والتمسك بآداب الحوار عند مناقشة القضايا الدينية .

ولابد أن نشير أيضاً إلى أهمية الابتعاد عن الكتابات المثيرة أو الأحكام العامة المطلقة والتى لا تخلو من هوى وتعصب .

فى مجال الجمعيات التى تقوم بدور دينى تثقيفى ، لابد من تشجيع وتقوية الجمعيات التى تحمل لواء الاخاء الدينى وتأخذ على عاتقها مهمة نشر السلام والألفة بين أبناء الوطن الواحد . كما ينبغى أيضاً التركيز على إبراز دور القدوة الحسنة سواء من المسلمين أو المسيحيين ، إذ العبرة أساساً بالعمل ، وبالضمير ، والذى يعد قوة روحية خلقية ، خلقها الله فينا وأودعها فى نفوسنا وأفئدتنا .

والواقع أن المجال لا يتسع لمناقشة القضايغ التى اثيرت فى هذا المؤتمر . المؤتمر الذى أقيم بمدينة أسيزى بإيطاليا . تلك المدينة الجميلة والمقامة على ربوة عالية ، وكأنها تغرس فى النفوس سمو الروح وتعاليها ، عظمة الوجدان وما أبلغ أثره على حياتنا التى نحياها . لقد كنا نشعر أن طائر السلام يحلق فوقنا سواء فى الجلسات التى أقيمت بتلك المدينة ، مدينة أسيزى ، أوفى الحوار الذى جرى بيننا أيضا فى روما العاصمة والتى شهدت أحداثاً تاريخية هائلة يرجع تاريخها إلى أعمق أعماق الماضى ، والتى تعد شامخة بمفكريها القدامى ودورها الدينى ، وآثارها الفنية الهائلة ◆

حول مهرجان دمشق المسرحى الحادى عشر

حسن سعد

تحت شعار من أجل مسرح عربى متقدم ومتحرر أقيم مهرجان دمشق الحادى عشر للفنون المسرحية والذى بدأت فعالياته فى الفترة من ١٠ إلى ٢٠ نوفمبر الماضى وافتتحته د. نجاح العطار وزيرة الثقافة السورية . .

ولقد شارك المهرجان ١٥ دولة عربية هى : الجزائر ، وتونس ، مصر ، السودان ، ليبيا ، المغرب ، السعودية ، الأردن ، الامارات ، الكويت ، قطر ، لبنان ، فلسطين ، سوريا وفرقة اتحاد الفنانين العرب ودولتان أجنبيتان هما : الاتحاد السوفيتى وألمانيا الديمقراطية .

ولقد قدمت العروض على خشبة ستة مسارح هى : الحمراء ، ٨ آذار ، الشام ، القبانى والفيحاء .

وخلال أيام المهرجان قدمت يومياً ندوة نقدية لمناقشة العروض المسرحية وشارك فى هذه الندوات جميع الوفود بالاضافة إلى جمهور المشاهدين .

المهرجان وهوية المسرح العربى

مازالت غالبية المهرجانات العربية المسرحية تحلق فى سماء المفاهيم المغلوطة والسباحة فى نهر المصطلحات النقدية والدرامية دون فهم أو إدراك لمعانى هذه المصطلحات ، علاوة على اعتبار هذه المهرجانات مجرد واجهة سياسية وحضارية مع فقدان الرغبة فى تطوير الحركة المسرحية العربية والتعبير عن القضايا المهمة فى بعديها الفنى (الشكل والمضمون) والسياسى (واقع الأمم العربية اجتماعياً واقتصادياً) . .

ولقد كانت مسرحية « الملك هو الملك » أفضل عروض المهرجان على الاطلاق لارتفاع مستوى الأداء فيها شكلاً ومضموناً . وبداية كانت ثمة قضية مهمة لابد أن يلتفت إليها المسرحيون العرب وهى قضية « التجريب » ومفهومها يعنى لدى البعض ــ للأسف ــ « التخريب » فإذا كان التجريب يبحث عن صيغ وأشكال جديدة لمعالجة القضايا العربية الكبرى بعامة إلا أن هذا التجريب لابد من ممارسته وتقديمه فى أطر وأشكال وقوالب وهياكل فنية وفكرية متماسكة ذات ملامح واضحة .

غرض الافتتاح

فمثلاً عرض الافتتاح السورى (السندباد) تأليف رياض عصمت واخراج محمد الطيب ، عرض لا هو تجريبى ولا هو تقليدى وإنما شىء هلامى هزيل لا يستحق التعليق عليه وقد وصفه البعض بأنه صدمة ، بالاضافة إلى أن وزير الثقافة السورية أصدرت قراراً بوقف ومنع المخرج من ممارسة الاخراج لمدة خمس سنوات . . والعرض رغم أنه مستلهم من التراث من ألف ليلة وليلة ، إلا أن مؤلفه أفقد العمل العنصر الدرامى فيه فأفقده طبيعة العلاقة بين الدراما والتراث ، فنجد موضوعاً مفككاً بلا ملامح ومعانى متخبطة وشخوص بلا هوية وضعيفة وحوار أقرب إلى السرد منه لى الحوار الدرامى ، وأفكار مشتتة وزاد الأمر سوءاً رؤية المخرج التى أفسدت ما تبقى فى العمل فطرته المستخدمة من روح التراث فنجد حركة بلا تخطيط وزحام بلا معنى مع انتفاء عنصر الرمز الكامن فى جوف الأسطورة .

مجنون يحكى وعاقل يسمع

مجنون يحكى وعاقل يسمع العرض الفلسطينى من نوع المونودراما لمؤلفه ومخرجه وبطله زيناتى قدسيه ، يمثل مجموعة من المعانى الغامضة المترادفة ، وترديداً للحزن والقهر دونما تجربة درامية مع انتفاء الخط أو المعنى الواضح ، فنحن لا نعرف ماذا يريدون من يخاطب ، علاوة على الإطالة والملل ، وهو عمل غير متطور ، لا ينتقل بالحدث من حال إلى حال ، بل لم يفضى إلى شىء ، وإنما تنويع على نغمة الحزن ، أما الأداء التمثيلى ــ بطبيعة الحال ــ لم يتطور ، فالشخصية غير واضحة المعالم ، بل تكاد تنعدم وجودها فالذى يتكلم ويتحاور هو تلك المعانى التى تعزف على جملة واحدة للحزن وللقهر ولكن بصيغ جديدة ، لذلك جاء العمل مملاً إلى حد بعيد لم يترك الجمالى المطلوب .

الحامى والحرامى

ويعد العرض المدرس لفرقة الكويت (الحامى والحرامى) أضعف نص كتبه محفوظ عبد الرحمن بالاضافة إلى الاخراج المتواضع ، حركة مسرحية بلا معنى ولا دلالة وأداء تمثيل ضعيف وكأننا أمام عرض لمدرسة ثانوية .. كذلك الحال العرض اللبنانى (أسود ع أبيض) وهو نموذج مغلط وخاطىء لعدم فهم طبيعة العروض التجريبية ، فليس معنى التجريب تقديم عروض بلا معنى ولا ملامح بحجة أن ما يقدم هو تجريب ، ولا أدرى ما علاقة الغموض بالتجريب ، ومن الذى أفهم البعض أن الغموض أحد سمات التجريب ؟.. ان من أهم عيوب الدراما هو الغموض ، و« أسود ع أبيض » عرض ــ ولا يزيد عن كونه عرض لا علاقة له بالمسرح ــ يمتلىء بالغموض وعدم الوضوح والمعانى المتخبطة .

المشاهدين لعمله ، والعرض يعد من عروض المهرجان المتميزة ، الأمر الذى جعله يقدمه لمرتين فى ليلة واحدة .

التجريب وتأصيل المسرح

كلما سألت عن أسباب ضعف العروض وغرقها فى الغموض وانعدام عنصر الدراما فيها قالوا هذا « تجريب » والتجريب كما قلنا لا يعنى التخريب والتدمير فالمسرح هو المسرح وأهم عنصر فيه هو « الدراما » التى قوامها عناصر ودوافع لا يمكن الانفلات منها وكل المسرحيين يعرفونها ، فالتجريب يعنى بالبحث عن أشكال وأفكار جديدة لا تبتعد عن الدراما من خلال تطويره والوقوف على التراث والتيارات العالمية بما يتلائم مع الروح العربية من حيث الشكل والمضمون لا من حيث الثرثرة وانعدام الذات والهوية العربية ، وقضية المسرح مثل كل قضايانا التى تحتاج إلى توحد فى الرؤية والجهود والهوية والملامح . ولا يتأتى هذا إلا من طرح التساؤل ما القضية وما الشكل المناسب لتصب فيه ؟!! ..

على هامش المهرجان

● أقيمت ندوة فكرية ضمن فعاليات المهرجان حول الموضوعات التالية دور المسرح الغنائى ويبحث فى دور الغناء والموسيقى فى انتشار المسرح وأنماط العرض المسرحى الغنائى المعاصر وخصائصه ويعقب الحوار لقاء مع كاتب مسرحى ومؤلف موسيقى .. الموضوع الثانى : الشعر والموسيقى فى المسرح وبحث فى خصائص توظيف الأشكال الموسيقية فى المسرح وعلاقتها بالنص (الغنائى ، الرقص ، الحركات التعبيرية ــ الاستعراض والمؤثر الموسيقى الدرامى) .. أما الموضوع الثالث والأخير فى الندوة فدار حول الثقافة الموسيقية فى المسرح وخصوصية العناصر والأدوات وبحث فى الممثل والمخرج ومصمم الحركة الجسدية ...◆

سكان الكهف

من العروض المتميزة عرض (سكان الكهف) للمخرج الراحل فواز الساحر وهو نموذج جيد لمفهوم العروض التجريبية من حيث وضوح الرؤية على المستويين التأليف والاخراج فنجد المخرج استطاع أن يوجد علاقة بين الواقع والخيال والتمازج بينهما ، فالبرغم من أن العمل يقدم شخوص غير مألوفة وخيالية ، إلا أن المخرج استطاع أن يؤكد المعانى الجمالية فيه فتحدث التأثير الواقعى لهذا الخيال بالاضافة إلى القدرة والتمكن من حرفية الممثل وبدا هذا من حركة وأداء الممثلين مع توظيف رائع للاضاءة والقدرة على اختيار ألوان مناسبة من حيث الحركة والتأثير وتميز من الممثلين أمل هويجه ، جهاد عبدو ، غالية على ، مروان فرحات ، غسان مسعود وماهر الصليبى .

حكاية جيسون وميديا

المخرج جهاد سعد المتخرج من معهد الفنون المسرحية ، قدم عرضاً جيداً (حكاية جيسون وميديا) اقترب من الشاعرية فى أسلوبه ورؤيته الاخراجية مع توظيف جمالى رائع « للون » فى الملابس والإضاءة فاستطاع أن يستحوذ على انتباه

مسرح الحمراء :

● سورية ــ السندباد .
● اتحاد الفنانين العرب ــ واقدساه .
● فلسطين ــ رقصة العلم .
● سورية ــ حكاية جيسون وميديا .
● الأردن ــ يا عنتر .
● الجزائر ــ الشهداء يعودون هذا الأسبوع
● لبنان ــ العتب عالبصر .

مسرح ٨ آذار :

● مصر ــ الملك هو الملك .
● ألمانيا الديمقراطية ــ ان تختبر الحياة .
● الاتحاد السوفيتى ــ عزيزتى ايلينا سير
● سورية ــ أوبريت زنوبيا .
● الامارات العربية المتحدة ــ رحلة حنظلة
● العراق ــ انتيجون .
● اليمن الديمقراطية ــ العاشق والسنبلة .

مسرح الشام :

● ليبيا ــ باب الفتوح .
● الكويت ــ الحامى والحرامى .
● قطر ــ بودريه .

● لبنان ــ زمن الطرشان .
● السودان ــ ملامح السيد السلطان .

مسرح العمال :

● لبنان ــ أسود ع أبيض .
● المغرب ــ حكايا بلا حدود .
● سورية ــ جوارب النجاة .
● السعودية ــ ابن زرياق .
● المغرب ــ برج النور .
● سورية ــ مملكة المهرج .
● سورية ــ الملك هو الملك .

مسرح الفيحاء :

● تونس ــ يعيشو شكسبير .

مسرح القبانى :

● سورية ــ سكان الكهف .
● فلغطين ــ مجنون يحكى وعاقل يسمع .
● لبنان ــ ايماء ٨٨ .
● تونس ــ حبة رمان .
● سورية ــ الحارس .
● سورية ــ رحلة حنظلة .

اللوحة

فريد أبو سعدة

إلى الفنان إسماعيل دياب

لو أنك خففت اللون قليلا
لو أنك غمّست الفرشاة بغيم عسلّيٍ
وخففت به شمساً غاربةً
لو
فلعل عيون امرأةٍ
تفجأ كالنصل قماش اللوحة

ارتفقى يا نعماى على كتفىّ وشوفى مملكتى
هاتى الصلصال
سأخلق وطنا آخر
مخلوقات اخرى
وامدّ يدىّ فانزع من بين ضلوعى حجرا
حتى ليحج الىّ سراطين البحر ونخل الصحراء

يا سيد بدنى
دعنى أتوجس أن تسقط كالجمرة فى وَبَرى المنقوشِ
ودعنى
أتحول بالنار امرأةً
ويصير لنهدى شكل الـ « ج »
النقطة توتٌ برىٌّ
والسّرة « ن »

جسدى لايفتح الا للمنذورينَ
ومن يفتحه
ليمْ
عاشقةً

غلقت الأبواب وقالت هئتُ
تلعق ثدييها فى المرآةِ ،
احمّرت كالربيان وقالت
هئتُ

انفتحت أعضائى
ليس كمروحة فى الكفِّ
ولا
كالوردةِ فى هوس النضج
انفرطت أعضائى
صارت
عشاقاً وعشيقاتْ

أنتِ أنا
يجد لنا الربّ كما تجدل أمّ

شعر ابنتها
أنتِ أنا
كضفيرةِ شعرٍ
تعلكها النارْ
قبل جاء المسُّ
وطلت عينا البرص الصافيتانِ
بلون البيرةِ
تغمزُ لى أن خوضى
قبل جاء المسُّ
رأيت الوردة تشهق فى آنيةِ الوقتِ
تومىء لى
أن خوضى
صرنا
يتنقلُ فينا الوجدُ كدمعٍ
يتنقلُ بين أوانٍ مستطرقةٍ
يأتيكِ ويأتينى
سحبٌ
كقشور البصلِ تراوح فى الريحْ
أم هذا شجنى
وزفيرى
أخرجُ منىً
واقشر عنى وَهْمِى كالجلدِ . .
أنا
فى سقف الغرفةِ متكىءُ
أتفرسُ فيمن يأتونَ
يهزون قديمى
ارتحلى عنى
سُلِّى بدنك من بدنى
يتقصّف عنى
وأعود أنا الممسوسُ بدائياً
ونقياً
كالحزنِ
أستدرج روحى
كى تخرج من قوقعةِ الحزنِ كما
يخرج حلزونٌ
يتوجّسْ
رجل عريانْ
طفل يخرج من تحت الإبطِ كزهر البشنينْ
امرأةٌ
تقعى كاللبؤة فى الشمسِ
وتجدل من خصلات الشعر ثعابين
الذعر مساميرُ رشقت فى اللوحةِ
هل تفهمنى
الموت يسيلُ شفيقا كامرأةٍ عاشقةٍ
ويسيل شفيفاً كالأرغونِ الكنسىِّ
عميقاً
كعجوز عّرافٍ بين العتمة والضوء يسيلْ
ماذا لو أنك سميت اللوحة باسمى
لو أنك غمّست الفرشاة بغيم عسلىٍّ
وخففت به شمسا غاربةً
لو
تتحول نعماىَ الى اثناى
ويرشح فىّ الضوءُ كنخلٍ
ذكر
فى الريح يميلْ
قلبى منصوبٌ لمعاينةِ الحزنِ
كديك خزفىٍّ
يعلنُ عن مَسْرَى الريحُ
فهل يألفنى الحزنُ
ويعرفنى
معرفة السيفِ
جراب السيفْ ! ◆

حول الظواهر المسرحية :

القداس

عادل العليمى

لن نتناول هنا المسرح فى العصور الوسطى ، الذى نشأ وترعرع فى أحضان الكنيسة ، فليس هناك خلاف على أن مسرح العصور الوسطى كان فى الكنائس بالدرجة الأولى . ولقد كتب لهذا المسرح تمثيليات نابعة من الكتاب المقدس ، وكان الهدف من مسرحة اجزاء من الكتاب المقدس هو جذب الجماهير وتقريب الدين إلى النفوس بكسر حدّة ملل الوعظ والقاء التعاليم .

ولكننا سوف نتناول طقس القداس الحالى ، الذى يقدّم فى الكنيسة المصرية القبطية . ورغم تعدد انواع القداس ، إلا اننا سوف نتناول قداس عيد القيامة المجيد ، لا لانه أهم قداس واحتفال فى الديانة المسيحية ، ولكن لانه اكثر القداسات التى تتضمن عناصر درامية ومسرحية .

قداس عيد القيامة ، هو القداس الذى يحتفل بقيامة السيد المسيح ، اى قيامته من الموت فى اليوم الثالث وصعوده إلى السماء وفقاً للمعتقد المسيحى .

يبدأ الاحتفال بدق طويل لأجراس الكنيسة ، إعلاناً عن بدء القداس ، وتكون انوار الكنيسة مضاءة تماماً من خلال الثريات المتدلية ، والشمعدانات الموضوعة على منصات صغيرة ، ويلاحظ أن هناك تحكماً فى كم الاضاءة وتوزيعها من خلال عدد اللمبات الموجودة فى كل ثريا ، أو عدد الشموع وحجمها فى كل شمعدان على حدة .

والمسرح يعتبر اللمبات والثريات إنارة ، بينما يعتبر الشموع اضاءة ، أى أن الكنيسة تلجأ إلى هذين النوعين كمصدرين للنور .

ونلاحظ أن الشعب ــ أى جمهور المصلين ــ يجلس فى صفوف متراصة فى صحن الكنيسة على أرائك طويلة ، الرجال فى جانب ، والنساء فى الجانب الآخر ، وأمامهم منصة ترتفع عن ارض صحن الكنيسة ، وعلى هذه المنصة دولا بأن لوضع الكتاب المقدس ، وخلف المنصة يوجد الهيكل ، وله ثلاثة أبواب أو مداخل ستائر فى لون الكتان مشغولة ومزوقة بزركشات قصبى .

وبعد ان يقوم الكاهن بعملية التبخير داخل وخارج الهيكل ، تبدأ الصلاة والاحتفال بالتلاوة من الكتاب المقدس ، اجزاء باللغة القبطية ، واجزاء باللغة العربية . ويحدث نوعا من التناوب بين القس الذى يقرأ أو بين مجموعة الشمامسة الذين يمثلون الجوقة بغناء وتنغيم مميز ، ويقوم الشعب بين الحين والحين بالرد المنغم عند مقاطع معينة ، وتتم هذه الاناشيد المغناة على آلتى المثلث والصنج .

وبعد وقت محسوب من التلاوة والانشاد ، والتفاعل الروحى بين الشعب والقائمين على القداس ، تطفأ انوار الكنيسة تماماً إلاّ من بعض الشموع ، وتسدل الستائر على الابواب الثلاثة المؤدية إلى الهيكل ، ويمثل هذا تعبيراً عن الحالة التى وقعت اثناء صلب السيد المسيح ــ عليه السلام ــ فيقال إنه حدث كسوف للشمس ساعة ان مات السيد المسيح على الصليب ، وليس اطفاء الانوار هنا سوى رمز ممثل ومجسد لذلك الحدث الكونى الذى عبر الله من خلاله عن غضبه .

اما نزول الستائر على مداخل الهيكل ، فتعبير عن أبواب الجحيم المغلقة أو العالم السفلى ، واثناء هذا الاطفاء للنور والذى يذكرٌ الشعب ويجسد له حالة الظلام التى سادت الكون وقتئذ ، نرى ظهور السيد المسيح فى اعلا الكنيسة من خلال جهاز عرض شرائح تمثيلاً لفعل الصعود .

واثناء هذا الجو يجرى حوار بين الذين داخل الهيكل والذين من خارجه ، اما

الذين داخل الهيكل فهم الملائكة حراس أبواب العالم السفلى ، اما الذين خارجه فهم الملائكة المصاحبين للسيد المسيح .

ويقول من هم خارج الهيكل ـ يقوم باداء هذا المشهد الشمامسة ـ (: افتحوا أيها الرؤساء ابوابكم ، وأرتفعى ايتها المداخل الابدية . . فيدخل ملك المجد) ويقال هذا بعد ان يقوم أحد الشمامسة بالطرق على باب الهيكل ثلاث دقات . ويقول من هم بالداخل (من هو هذا ملك المجد) فيقول من هم بالخارج (افتحوا ايها الملوك ابوابكم) ويقول من هم بالداخل (من هو هذا ملك المجد) فيرد من هم بالخارج (هو الرب العزيز القادر ، الرب الجبار فى الحروب ، رب الجنود ، هو ملك المجد) .

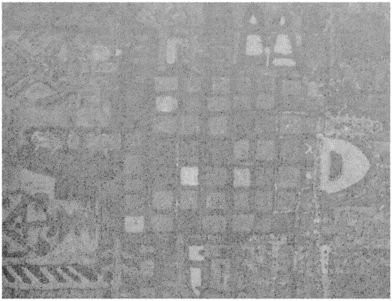
وعندئذ يدقون الباب بقوة ، اشارة الى اقتحام السيد المسيح ابواب الجحيم ، ثم تضاء الأنوار ، ويطوفون حول الهيكل ثلاث مرات ، وفى ايديهم اعلام بيضاء عليها صور القيامة ، ومتوجه من اعلاها بالصلبان ، ثم ينزلون إلى صحن الكنيسة ، ويطوفون ايضا ثلاث مرات مرتلين اثناء الطوف (المسيح قام ـ بالحقيقة قام . .) .

ثم يصعدون الى الهيكل ويطوفون حوله مرة واحدة ، ويكون عدد مرات الطواف سبعة وهذا الرقم يشير الى كمال الخلق الالهى .

وتتميز الأغانى والاناشيد والالحان بطابع الفرح والبهجة عند لحظة القيامة ، فالمسيح فى هذه الحالة هو العريس الذى يزف الى السماء ، وإلى الحياة الأبدية ، وعلى النقيض من الالحان والاناشيد التى كان ينشدها الفتيات اللواتى كن يرتدين الملابس البيضاء وفى ايديهن الشموع اثناء الصلب والموت وقبل القيامة .

ويستمر القداس الى الساعة الثانية عش ليلاً ، اعلاناً عن إنهاء الصيام ، وبداية للعيد وهو يأتى غالبا قبل عيد شم النسيم .

من خلال هذا العرض ، نلاحظ ان القداس مجموعة من الشعائر والطقوس التى تتصل بأمور العبادة ، والقداس طقس اى نظام وافعال مرتبة مسلسلة وفقاً لنظام معين ، وهو يتضمن عناصر درامية ومسرحية طقسية .



واحتفال يوم القيامة ، يقوم على محاكاة لفعل تم فى الماضى ، هو بعث السيد المسيح عليه السلام ، من خلال مشهد تمثيلى قائم على الحوار والتشخيص والحدث ، وهو يعرض بلغة فنية تعتمد على التصوير ، كطرق الباب ، واستخدام الملابس والاكسسوارات والأغانى والموسيقى والمشاركة الحية بين رجال الدين والشعب الذى يدخل فى ايهام الحدث المجسد فى القداس .

ولقد لاحظت من خلال دراستى لدراما ايزيس وازوريس والقداس علاقة شبه بين الاثنين ، فحجرة الاسرار المصرية القديمة ، هى احهيكل المسدل عليه الستارة الكتانية ، ومكان الجمهور فى المعبد هو وجود الجمهور فى صحن الكنيسة ، بالاضافة الى ملابس رجال الدين والجو المنعم برائحة البخور . الأمر الذى ادى بى للشعور ان القداس هو امتداد لشعائر وطقوس الاحتفال بعودة وبعث اوزوريس اكثر من كونه رافداً وامتداداً لمسرح العصور الوسطى ، وليس هذا سوى شعوراً يحتاج الى دراسة متعمّقة .

ورغم ان الكهنة هم القائمون على هذا الطقس ، كما ان لديهم نصوص مدونة ، الا ان انتشار العقيدة ، والمشاركة من جانب الشعب ، بالاضافة للجوانب الدرامية والمسرحية فى القداس تضعه فى مكان الدراما الشعبية الطقسية ◆

المراجع

١ - عبد الرحمن صدقى / المسرح فى العصور الوسطى . . الدينى والهزلى / الهيئة العامة للتأليف والنشر / دار الكاتب العربى ١٩٦٩ .
٢ - جان فرابييه و أ . م جوسار / المسرح الدينى فى العصور الوسطى / ترجمة د . محمد القصاص / مراجعة د . محمد مندور / المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر / بدون تاريخ .
٣ - الخولاجى المقدس / مكتبة المحبة .
٤ - روحانية طقس القداس فى الكنيسة القبطية الارثوذكسية / ينافة الحبر الجليل الانبا متاؤس / الاسقف العام / كنيسة الملاك ميخائيل بالضاهر ١٩٨٠ .
٥ - ارشيد ياكون فايز رياض / دليل العبادة فى اسبوع الالام / كنيسة مرقس القبطية بمصر الجديدة / طبعة ثالثة / دار العالم العربى / مارس ١٩٧٨ .
٦ - جريدة وطنى العدد ١٢٧١ الاحد ٤ مايو ١٩٨٦ .
٧ - مقابلة شخصية مع ينافة الانبا غريغوريس بدير الأنبا رويش فى مارس ١٩٨٦ .

مسرح

« الأسطورة والخرافة بين الباليه الكلاسيكى والباليه المعاصر »

د . ايڤيت نجيب

ترجع الأسطورة إلى عصور البشرية الأولى ، وذلك عندما وجد الانسان نفسه محاطا بمناظر الطبيعة التى يغلب عليها الغموض والتى تدعو إلى الدهشة فأصبح يستخدم الأساطير والخرافات لكى يفسر مظاهر الطبيعة ويفسر بها المشاكل التى تواجهه كل يوم . وأصبح لكل قبيلة وقومية وكل أمة خرافاتها وأساطيرها وفق ظروف الطبيعة التى تحيط بها ووفق تطور مجتمعها .

ومن الطريف أن الأسطورة والخرافة قد دخلتا العروض المسرحية عند الإغريق فى القرن الخامس قبل الميلاد ، كما وجدت بشكل مسرحى عند المصريين القدماء وخاصة فى أسطورة ازيس وأوزوريس ، الأمر الذى جذب الباحثة فى أن تحاول فى هذا البحث أن تتبع الأسطورة والخرافة كموضوع لعرض فن الباليه منذ الباليه الكلاسيكى وحتى الباليه المعاصر ، كذلك نحاول أيضا ابراز الاختلافات فى مفاهيم الأسطورة والخرافة حتى فى تناولها الفنى ومعالجتها على خشبة المسرح من خلال عروض الباليه بالرغم من التطور العلمى والحضارى الذى صاحب حياة المجتمعات والبلاد والشعوب المختلفة .

وفى حقيقة الأمر « لم تقتصر الأساطير بما فيها من خرافات على المحاولات التى يفسر بها الانسان حقيقة الخلق وتجسيد القوى الخارقة التى يجعلها تسيطر على الكون من حوله فى صورة آلهه يعملون على استرضائها والتقرب إليها ، بل يقيمون لها مجتمعا إلهيا يتخيله على صورة المجتمعات البشرية بل نجدها دارت حول الأبطال وأنصاف الآلهة وهم بالطبع أشخاص خارقون يستمدون قوتهم من السماء مثل (أخيل) عند اليونان ــ و(هرقل) عند الرومان ، ولكن الانسان لم يلتق بمثل هولاء الأبطال فبدأ يتخيل كائنات أخرى تستطيع تحقيق ما يعجز عنه ، ولذلك صورت أساطير الانسان عالما جديدا لا يراه ، هو عالم الجن الذى يشترك أفراده فى صراع الانسان بين الخير والشر ــ بين الآلهية والبشر . وأيضا دارت حول السحر والسحرة أساطير لا حصر لها »[1] .

والأسطورة كانت المنبع الأول الذى استقى منه المسرح مادته كما ذكرنا من قبل وكان واضحا فى الصور الدرامية الأولى عند قدماء المصريين فى أسطورة ايزيس وأوزوريس التى تصور الصراع بين الخير والشر . كذلك الأساطير الاغريقية الذاخرة بعنصر الخيال الذى يستطيع بما يحتويه من ثراء وجمال أن يمارس تأثيره على المشاعر الانسانية فى كل عصر وأوان وهى الأساطير التى رددها الشاعر اليونانى العظيم (هوميروس) فى ثنائيته الشهيرة (الالياذة والأدويسة) واستمرت الأساطير الاغريقية هى المورد الوحيد لكتاب المسرح الرومانى .

فالأسطورة ليست إلا تراثا بشريا يحمل تفسيرا خاصا لمعنى أو شعور بالذات عند شعب من الشعوب . والأساطير والخرافات تحمل بلا شك دلالات انسانية لم تفقد قيمتها خلال التطور الحضارى لذلك ظلت المنبع الخصب لكل كتاب المسرح فى العصور التالية حتى العصر الحديث .

« ولذلك نجد الكثير من الكتاب يستخدمون الأساطير والخرافات القديمة ويصبون فيها أفكارهم العصرية ويعرضونها ملائمة لروح العصر ويحملونها التفسير الانسانى الجديد »[2] .

وليس هذا فى الكتب فقط ولكن نراه أيضا فى المسرح والسينما والباليه والتليفزيون .

وبما أن فن الرقص يعتبر من أقدم الفنون التى يمارسها الانسان منذ وجوده على الأرض حيث كان الرقص ملازما للشعائر الدينية ، « ثم جاءت الكنيسة وحرمت هذه الشعائر والطقوس الراقصة ، لكن الشعب فى كثير من الأحيان كان يقدم عليها ويمارسها وخاصة فى الاحتفالات والأعياد الموسمية ، وأقسام السنة الزراعية . لذلك كان الرقص بطبيعة الحال هو الأساس فى جميع هذه الاحتفالات »[3] .

إلا أن فن الباليه كفن راقص لم تظهر جذوره إلا فى القرون الوسطى وأخذ بعد ذلك فى التطور فى عصر النهضة ، ويمتاز فن الباليه عن سائر الفنون الأخرى بأنه فن يمكن عرضه على أى شعب من شعوب العالم . إذ أنه يعتبر لغة عالمية تتفهمها كل الشعوب ، وهى لغة الخطوة والايماءة . ويمكن القول بأنه موضوع درامى يمثل بالرقص مع معاونة الموسيقى وهو لا يعبر عن الانفعالات والمشاعر وحركات النفس والفكر فحسب ، إذ أن دنيا الأحلام واللاواقع تتفتح أمامه أيضا .

وهنا ظهرت الأسطورة والخرافة والقصص الخيالية فى فن الباليه وعادة أبطالها كائنات خارقة . « إذ تستبدل الشخصية

(تاريخية كانت أم سواها) بصورة مجردة ، خرافية ، من صور الأساطير ، صورة خيالية وليست وجهاً بشرياً . وفكرة تلك الصورة الخيالية فى الباليه تحيط بسمات الشخصية ، كما تحيط بلباسها وصفاتها . فلا بد أن يختفى الفرد تحت طيات التاريخ أو الخيال ، ولابد أن يحل محل الأصل نمط (مزيف) ولكنه معقول وحاضر حتى ولو كان فى حكم (المحتمل) فى خيال النظارة)[٤] .

والباليه الأسطورى هو بداية الباليه الكلاسيكى إذ أفسح الطريق للباليه الرومانى الذى أفسح بدوره أيضا الطريق إلى الباليه الموضوعى الذى تبعه بعد ذلك الباليه السيمفونى أو التجريدى .

وإذا تتبعنا الباليهات التى اعتمدت فى موضوعها على الأسطورة والخرافة سنجد أن أول عرض للباليه فى عام ١٥٨١ تحت اسم (تسيرتسيا) الذى قدمه (بوجوايو) BEAUGOYEUX وهو عن أسطورة الحديقة المسحورة وعن (تسيرتسيا) الساحرة التى تحول الأشخاص إلى أحجار وعن الآلهة الذين يقومون بتحرير هؤلاء الأشخاص .

كذلك نجد أن (بوشان) BEAUCHANPS قد اعتمد على الأسطورة والخرافة وقدم عديداً من الباليهات مع (لولى) LULLY فى القرن السابع عشر . وكذلك هيلفردنج ونوفيرونوفيل قدموا أعمالا فنية فى القرن الثامن عشر معتمدة على الأسطورة والخرافة وعلى سبيل المثال الباليه الذى قدمه نوفير المستوحى من أسطورة اجا ممنون الشهيرة .

وفى بداية القرن التاسع قدم باليه العمالقة[٥] I TITENI لمؤلفه ومصمم رقصاته (سلفاتورى فيجانو) VIGANO وعرض لأول مرة فى مسرح سكالا بميلانو فى ٢١ أكتوبر ١٨١٩ .

ويحكى الباليه قصة (هيبريون) الملك الذى يستيقظ من نومه ويقبل ولديه (هيليوس) وسيلين اللذين يمسكانه من يديه ويذهبان به إلى أمهما (ثيا) ، يقبل الجمع ويلتفون بها فى فرح وسرور . تبدى (ثيا) حزنها من أجل اخوانها الذين نفاهم (جوبيتر) أحد الآلهة إلى الجحيم ، وتحصل (ثيا) من زوجها (هيبرتون) على تصريح بالذهاب لزيارتهم .



تصل (ثيا) إلى مقر الجحيم حيث تغطيه السحب ويحيط به أولاده القدر ، والموت ، والعقاب ، والاثم ، والفاجعة ، والخداع والنزاع ، والعمالقة يدورون فى الظلام حول الجحيم تقدم لهم (ثيا) عطايا من الثمار والأزهار فيهبون لها ثلاث أوانى من الفضة والنحاس والحديد مملوءة بمختلف ألوان الشرور لتعطيها لولديها مقابل هداياها .

تنصرف (ثيا) ويحاول العمالقة أن يتصوروا الأثر الذى سوف تحدثه أوانيهم فى عالم البشر . تعود (ثيا) من موطن العمالقة ، ويرحب بها حشد من الناس ، وتهب لولديها الأوانى التى تسلمتها من العمالقة .

يفتح (هيليوس) الابن الأنية الفضية ، فيصعد منها دخان أسود كثيف ، تذوى لملمسه الأشجار والأزهار . يحاول (هيبريون) أن يغلق الاناء . ويمتلك الجزع نفوس الناس .

يدخل (كيوبيد) إله الحب ويرقص الحاضرون ويعيدون إلى الساحة ما كانت عليه من حسن وبهاء .

ينصرف (كيوبيد) وينصرف الناس ، ولا يبقى فى المكان سوى (هيبريون) ينقلب الاناء النحاسى وينبعث منه بخار أحمر اللون ، يخشى (هيبريون) أن تحل مصائب أخرى وإذ لاحظ أن الاناء الحديدى هو الوحيد الذى ظل مغلقا فقد عقد العزم على اخفائه .

يشرع (هيبريون) فى فلاحة الأرض ، وتأتى (سيلين) ابنته لمساعدته وينهمك الاثنان فى العمل ، فى أثناء ذلك يتساقط الثلج خفيفا فى البداية ، ثم يزداد ويتغلب البرد على هيبريون ، فيصرعه ويهوى إلى الأرض ، تصيح (سيلين) مستغيثة .

يرفض الناس نجدة (هيبريون) فقد تحجرت قلوبهم وتمكن منهم حب الذات والأنانية . تدخل (ثيا) وتندهش لهذا الموقف بل وتثور ثائرتها لما تشهده ، وتلحظ أن الاناء الحديدى مازال مغلقا ، فتحمله وتتسلل فى هدوء مبتعدة وتتبعها (سيلين) .

تدخل (ثيا) وابنتها (سيلين) مغارة عميقة لاخفاء الاناء خلف الأحجار وتحمل ابنتها على أن تقسم انها لن تبوح أبدا بسر هذا المكان . وتنصرف (ثيا) تدعو الآلهة أن تكون فى عون ولديها . تبقى (سيلين) وحدها فى المغارة ، تغريها نفسها أن تفتح الاناء الحديدى ، وتعجز عن مقاومة الاغراء ، فتجد بداخله ذهب وجواهر وخنجر ، ولكنها تعيد الخنجر إلى داخل الاناء ، ثم تزين نفسها بالجواهر .

تعود (ثيا) ولكنها تتجاهل (سيلين) لأنها لم تحافظ على عهدها لها ، يمسك

(كيوبيد) إله الحب بيد (سيلين) ويلزمها أن تركع أمام والدتها ، فتأمرها (ثيا) أن تخلع زينتها ، إلا أن (سيلين) تتنازعها رغبتان : الأولى فى ارضاء أمها ، والثانية فى الاحتفاظ بكنوزها . فتنهار .

تدخل الفتيات على (سيلين) ويغرن منها بعد رؤية المجوهرات ورؤيتها فى أبهى صورة ، وتكون نهايتها بطعنة من الخنجر الذى كان مع الذهب والحلى التى تحلت

به وهكذا نجد انتصار العمالقة على البشر إذ أن الفضائل قد غادرت الأرض ، تعود (ثيا) وتبتهل إلى الآلهة ، الذين يستجيبون إلى ابتهالاتها وتنهار الجبال على العمالقة ويدفنون تحت كتل الصخور الضخمة .

وموضوع الباليه ان كان موضوعا خرافيا وأسطوريا إلا أنه يحمل فى طياته مفاهيم أوائل القرن التاسع عشر أو يمكن القول أنه يحمل المفاهيم الكلاسيكية .

فالموضوع يدور عن جشع الانسان وعن مدى تأثير المال والجواهر فيه ، وأن الرذيلة تحيط بالانسان من كل جانب ، ولكن بالرغم من كل هذا يمكن أن تنتصر الفضائل أو الخير فى النهاية .

والباليه قام على المجموعات الراقصة الكبيرة من عمالقة ، أو حوريات ، أو رجال ، أو نساء ، بجانب استعدادات الديكورات الضخمة المجسمة ، والملابس المزركشة مع استخدام الدخان والمؤثرات المسرحية التى كانت تعتبر من أهم سمات العناصر الفنية لاخراج عروض الباليه بشكل شديد الثراء فى ذلك الوقت .

والباحثة هنا تلاحظ أن الموضوع الخرافى أو الأسطورى هو الموضوع الذى كان يقدم فى عروض الباليه ، ولم يكن الموضوع الواقعى له الأولوية فى العرض ، لذلك كان مخرج الباليه يعتمد أساسا على الديكورات والملابس والمؤثرات المسرحية المختلفة دون أن يعتمد على الحركة الراقصة وامكانية الراقص لتجسيد العمل ، بل كان الثراء المسرحى والابهار البصرى من الاهداف الأولى له لاخراج عمل يحوز على اعجاب المتفرج .

وتؤكد الباحثة هنا أن ادخال الآلهة وانصاف الآلهة كان ضرورة درامية لمعالجة الموضوع ، فلا يمكن هنا للانسان أن يقوم بحل مشاكله دون السؤال والمشورة بل دائما يعود للآلهة كى تحل له المشكلة . وهذه السمة كانت ملازمة لفن الباليه منذ عصر النهضة . وهذا الأمر يدعو للتساؤل هل أن الانسان فى ذلك الوقت كان دائما يحاول أن يجد الاجابة المطلوبة على أسئلته من خلال الخرافة والأسطورة والآلهة ؟ والتساؤل قد نجد إجابته بعد التطور الدينى والحضارى الذى حدث للمجتمعات .

كذلك لم تقتصر استعمالات الأسطورة أو الخرافة فى العصر الكلاسيكى فقط ولكن كانت عنصرا أساسيا فى الباليهات الرومانتيكية أيضا مثل باليه (لاسيلفيد) (وجيزل) .

« ويعتبر باليه (الجنيه) لاسيلفيد LA SYLPHIDE نموذجا لكثير من الباليهات الأخرى فقد طال الاقبال على الباليه الرومانسى لأكثر من عشرة أعوام ، ثم بعثت فيها بعد فى بعض الباليهات من أمثال (بحيرة البجع)

والموقف الرئيسى فى هذه الباليهات هو نفسه دائما ، فثمة أنثى تأتى من فوق الطبيعة فى زيارة لدنيانا فتقع فى غرام رجل من بنى الانسان ، ويثور الخلاف نتيجة العلاقات والمصالح التى تربط من تحب بمجتمعه الدنيوى ، وتصطدم برغباتها هى . هذا الموقف نراه يتكرر أيضا فى باليه جيزل وباليهات أخرى مختلفة مع اختلاف ظهور المخلوقة الزائرة فقد تأتى من الجو ، أو تصعد من أعماق بحيرة أو بحر أو من داخل غابة »[6] .

وباليه الجنيه (لاسيلفيد) باليه من نصلين قصة أدولف نوريت ADDLPA NOURRIT تصميم الرقص فيليبو تاليونى (FILIPPO TAGIONI) عرض لأول مرة فى مسرح الأكاديمية الملكية للموسيقى فى باريس فى ١٤ مايو ١٨٣٢ .

وقصة هذا الباليه قصة اسكتلندية تحكى عن مخلوقة خرافية تعشق انسيا وهو يلخص معانى الحركة الرومانسية فى الباليه الشخصيات : الجنيه — (روبين) فلاح اسكتلندى — (آنا) والدة روبين — (ايفى) فلاحة اسكتلندية خطيبة روبين — (جيرن) فلاح اسكتلندى صديق روبين — ساحرة — جنيات .

وموضوع الباليه يحكى عن روبين الذى يستعد لزفافه على ايفى — يجلس مع صديقه (جيرن) فى مقعد إلى جوار المدفأة مستغرقا فى أحلام لذيذة ، موضوعها جنية ، ترفرف حوله وفوقه وتخفق بجناحيها ثم تنحنى فوقه فيهب مستيقظا ويطارد الشبح الذى يختفى فى داخل المدفأة . ويعجز (روبين) عن معرفة حاله ، أنائم هو أم يقظ . تدخل ايفى مع والدة (روبين) ، وينهض (جيرن) صديق (روبين) ويقدم لها التحية . تلحظ (ايفى) شرود (روبين) وتعاقبه لما يبدو عليه من وجوم فى يوم زفافها . يعتذر لها (روبين) ويوضح بما يكنُّ لها فى قلبه من حب .

ينسحب (جيرن) حزينا حين يبصر الخطيبين يتلقيان بركات والدة (روبين) إذ أنه يخفى حبه (لا يفى) .

تدخل صديقات (ايفى) ويرقصن معها ولم يزل (روبين) يتفكر فى أمر الجنية ويحدق فى الوضع الذى اختفى عنده شبحها ، ولكنه يرى بدلا منها ساحرة عرافة ، تتسابق إليها الفتيات حتى تقرأ لهن الطالع فى الكف . وتصرح العرافة بعدم حب (روبين) لا يفى بل حب جيرن صديقه لها ، وتصور ثائرة روبين ويطرد العرافة ، وتأمر الأم روبين وايفى أن يستعد للزفاف . يبقى روبين وحده موزع الفكر بين (ايفى) والجنيّة — واذ بالنافذة تنفتح فجأة وتظهر الجنيّة واقفة على افريز الشباك حزينة واجمة ويسألها (روبين) عما بها فتعترف له بحبها ، وتخبره كيف انها تحميه فى دجى الليل ، من كل مكروه وترسل له ألذ الأحلام ، فيعترف لها بدوره أن صورتها لا تبرح مخيلته .

يفيض السرور بنفس الجنيّة وترفرف حول (روبين) وتحضه على أن يذهب معها . كان (جيرن) حاضرا يرقب هذا المشهد ، فأسرع لابلاغ (ايفى) وصديقاتها ولكن عند حضورهن تختفى الجنيه ويعتبن على (جيرن) لاتهامه (روبين) ظلما وعدوانا . فى هذه الآونة يصل القرويون ليشتركوا فى الاحتفال . و(روبين) مازال شارد الذهن بسبب ما حدث له أخيرا ثم أخذ يراقص عروسه والجنية ترفرف مارقة بين الراقصين

والراقصات وفى أثرها (روبين) الذى يحاول عبثا الامساك بها والخروج وراءها. ويصرح (جيرن) انه شاهد (روبين) مسرعا صوب الجبال فى رفقة امرأة شابة .

ويذهب (روبين) إلى الغابة مع الجنيّة حيث تستدعى اخواتها ويرقصن حوله ويحاول الامساك بها ولكنه يجد فى كل مرة أنه قد أمسك واحدة من اخواتها وتخور قواه من شدة الاجهاد ويكاد يرتمى على الأرض . وإذا بالجنيّة تقف ثانية إلى جواره ولكن سرعان ما تختفى الواحدة بعد الأخرى ويبقى (روبين) فى النهاية وحيدا . يستبد اليأس به فيتذكر (ايفى)ما إذاكان قد تخلى عن السعادة الحقة جريا وراء أوهام باطلة .

تظهر الساحرة وتسأله عما إذا كان فى حاجة إلى مساعدتها فيطلب منها ابقاء الجنية بجانبه فتخرج له وشاحاً مزركشاًوتطلب منه أن يلفه حولها فيسقط جناحاها وتعجز عن الطيران وتصبح ملك يديه إلى الأبد . . ويفعل (روبين) . . وفى اللحظة نفسها تضع الجنية يدها على قلبها وكأنما أصابتها ضربة قاضية وتختفى وتظهر الساحرة وهى تضحك وقد جاءت لتمتع النظر برؤية المأساة .

وفى النهاية يظفر (جيرن) الصديق (بايفى) وقد ذهب عنها أساها .

يحتل باليه (لاسيلفيد) مكانة فذة فى تاريخ الباليه ، فقد فتح مجالا جديداً فى فن تصميم الرقص . فالحركة الرومانسية التى بدأت عام ١٨٣٠ ظهرت بوضوح فى هذا الباليه ونال نجاحا عظيما .

وتعكس الرومانسية الأسطورة أيضا ولكن بأسلوب مختلف ، أسلوب رقيق وشاعرى ، ففى المناظر أعدت غابات رومانسية ووديان ينيرها ضوء القمر ، وتم الاستغناء عن المخلوقات العجيبة والعفاريت الصغيرة وعرائس البحر ، وظهرت الحوريات بزيهن الجديد من القماش الخفيف ليوحى بمظهرهن كالبخار فى الهواء ، وزوجا من الأجنحة الصغيرة بين عظمتى اللوح ، وأحذية حريرية وباقة زهور فوق الصدر والرأس .

ومتطلبات الرومانتيكية فى ذلك الوقت هى البطل (الكونت) الفتاة العادية — شخص شرير للتفرقة بين البطل والبطلة — والأرواح الهوائية (الأشباح) .

ومن هنا يتضح أن « الحوريات والأشباح كانوا ضروريين للفلسفة الفنية لهذه الفترة ، كذلك الشخصيات تتكون من الحقيقة والخيال »(٧) .

وقد اعتمد العرض على ظهور الجنية باستعمال الديكورات والأساليب الفنية الخاصة فى حرفية المؤثرات المسرحية . ومن الملاحظ أن استخدام الخرافة هنا أساس فى العمل كذلك الاعتماد على العرافة كبديل للآلهة ، وهنا تطور واضح فى المعالجة الدرامية للموضوع حيث أخذت الصفة الانسانية التى كانت تمتاز بها النزعة الرومانتيكية .

اعتمد المخرج (تاليونى) على الحركات الراقصة سواء الحركات الشعبية الاسكتلندية أو حركات الرقص الكلاسيكى ، كما اعتمد على الحرفية المسرحية (المؤثرات والديكورات) حين تظهر الجنية وهى تطير من يمين إلى يسار المسرح ، ثم ترتفع من أسفل خشبة المسرح وتختفى فجأة . ومع هذا لم يظهر العرض بالثراءوالبذخ الذى ظهر به عر ض العمالقة ويرجع هذا إلى ماء جاءت به الرومانتيكية من تغير فى مفاهيم العرض المسرحى ، ووضح هذا فى استخدام (تاليونى) لكل ما هو جديد فى التكنيك الحركى وخاصة ظهور الرقص على أطراف الأصابع (بوانت) POINTE الأمر الذى أعطى رقياً وسمواً للراقصة التى كانت تقوم بدور الجنية .

والباحثة وجدت أيضا أن الانطلاق كان من الموضوع الأسطورى والخرافى لهذا العمل .

وباليه بحيرة البجع باليه آخر اعتمد أيضا على الخرافة والأسطورة وهو من الباليهات العالمية الشهيرة وتقوم قصته على أسطورة ألمانية ، كان أول عرض للباليه بأكمله فى مسرح مارينسكى ، بسان بطرسبرج فى ٢٧ يناير ١٨٩٥ من تصميم ماريوس بيتيبا PETIPA موسيقى تشايكوفسكى الشخصيات : الأمير (زيجفريد) — والدته — البجعة البيضاء (اوديت) البجعة السوداء (أوديل) — ساحر شرير — مهرج — بجعات سيدات البلاط — ضيوف .

يتكون الباليه من فصلين وأربعة مشاهد ، وتحكى قصة الباليه عن الأمير (زجفريد) الذى يقيم احتفالا عظيما لبلوغه سن الرشد تدخل الملكة والدته ، تنبهه إلى أنه يجب عليه أن يختار زوجة له من بين الحاضرات فى الحفل . وذلك من خلال حفل راقص سوف يقام .

يحلق سرب من البجع فوق المكان ، فيقترح أصدقاء الأمير القيام برحلة صيد يرى الأمير وأصدقاؤه فى البحيرة مجموعة من البجع تقودها بجعةفوقرأسها تاج وما أن تبلغ الضفة حتى تنقلب إلى فتيات جميلات . ويعلم الجميع أن ساحرا قد جعلهن بجعات ، ولا يستطعن الرجوع إلى شكلهن الآدمى إلا فترة قصيرة فى منتصف كل ليلة .

يقع (زجفريد) فى هوى أوديت ولكن (روتبارت) الساحر يحول دون ذلك يدعو الأمير (أوديت) إلى الحفل الراقص الذى يختار فيه عروسته ويتعهد لها بأنها سوف تكون الفتاة المختارة . ولكنها تحذره إذا نقض عهده فإنها سوف تموت هى وجميع صديقاتها .

ينبثق شعاع الفجر فتعود الفتيات إلى بجعات ينزلقن على سطح البحيرة . يقام الحفل الراقص وتتفرس الأم وابنها فى الفتيات اللواتى قد يصلحن زوجات للأمير وذلك أثناء قيامهن بالرقص أمام العرش .

تدق الأبواق معلنة وصول زائر جديد ، يتضح أنه الساحر (روتبارت) وقد ارتدى ثوبا له شكل البجع الأسود ، ومعه ابنته (أوديل) ، التى جعلها تشبه (أوديت) . يخدع (زجفريد) بالشبه ويرقص معها ثم يعلن الأمير أنه قد اختار ابنة الفارس زوجة له . . يبتهج الساحر لأن زجفريد قد نقض عهده مع أوديت . يدرك الأمير الزلة التى وقع فيها عندما رأى أوديت عند إحدى نوافذ القصر وهى تصفق بجناحيها فى محاولة يائسة لتحذير الأمير .

يخرج الأمير من القصر مسرعا للبحث عن « أوديت » وعند البحيرة ترقص الفتيات البجعات فى انتظار عودة (أوديت) التى ذهبت إلى القصر وعند عودتها ترفض لقاءه وسرعان ما تصفح عنه بعد علمها بخدعة الساحر له .

يقسم الأمير (زجفريد) على استعداده للموت معها أو تخليصها من هذا الساحر

اللعين . وبذلك يكون مضحيا بنفسه فى سبيل أوديت فتمحو هذه التضحية السحر الواقع بالجميع ، ويطلع الفجر دون أن تتحول الفتيات إلى بجعات فقد تحررن من سلطان الساحر الشرير .

بدون شك نلاحظ التطور الدرامى فى استخدام الأسطورة أو الخرافة فى هذا الباليه . فهنا لا يعتمد على الآلهة وأنصاف الآلهة أو على العرافة ، ولكن بدأ الاعتماد على الانسان وعلى قوة الحب وعظمة الاخلاص والتضحية ، وأن الانسان إذا أخلص فى العاطفة وكان حبه قويا يمكن أن يقف أمام العديد من شرور الدنيا . وبذلك يكون الحب هو أساس الحبكة الدرامية وليس الاله أو العرافة ، كذلك لم يعتمد على الابهار المسرحى أو على الثراء الفاحش فى الديكورات والملابس ، بل كان الاعتماد على الرقصات المختلفة فى المشهد الأول من الفصل الأول والمشهد الأول من الفصل الثانى بجانب الاعتماد على تكوينات البجع الجميلة فى المشهد الثانى من الفصل الأول والمشهد الثانى من الفصل الثانى . وان معالجة المشهد الأخير الذى ترى فيه وقوف الأمير مع حبيبته ضد الساحر لم تعتمد على سقوط الحجارة أو الصخور مثل باليه العمالقة (لفيجانو) ولكن اعتمد على قوة الحب ضد الظلم ويمكن القول هنا أن قوة الحب والسلام حطمت وانتصرت على معاقل الظلم والشرور ، وكان الاعتماد فقط على الرقص والتعبير الحركى .

ويتبين لنا من هذا السياق أن معانى انسانية وفلسفية قد ظهرت فى أواخر القرن التاسع عشر من خلال عرض الباليه حيث أكد وجود الانسان الذى يمكنه من خلال علاقاته السامية أن يتحدى الشر ، وان كان هذا من خلال الأسطورة والخرافة أيضا . . أما فى القرن العشرين ظهرت باليهات أيضا تعتمد على الأسطورة والخرافة مثل باليه (زهرة الصخر) موسيقى (براكوفيف) وباليه (الحصان الأحدب) موسيقى (شدرين) وباليه (أسطورة الحب) موسيقى (عارف ماليكوف)وأن كانت هذه الباليهات تعتمد على الأساطير والخرافات إلا أنها تحمل فى طياتها الروح الانسانية وقوة الانسان فى تغيير حياته ، ومدى تضحية الفرد من أجل الآخرين .

والأسطورة هنا — من وجهة نظر الباحثة — ينبع منها مفاهيم انسانية تتفق مع انسان القرن العشرين وتتفق مع المجتمع وظروف الشعوب ومع التطور الحضارى للبشرية .

واستخدام الأسطورة كموضوع شيق واطار يمكن أن ينبع منه معانى انسانية عمقة ، كان يستهوى العديد من المبدعين ، ويجب هنا التحدث عن باليه أوزوريس الذى قدمته فرقة باليه القاهرة .

« أسطورة ايزيس وأوزوريس تعتبر من أشهر الأساطير الفرعونية القديمة على الاطلاق وهى تتميز عن غيرها بأنها من الأساطير الرامزة فى الديانة المصرية القديمة إلى الصراع بين الخير فى شخصية أوزوريس إله الخصب والنماء ، وبين الشر فى شخصية ست الاله المستقل الجشع الظالم الذى لا يتورع عن فعل أى شىء فى سبيل طموحه الشخصى وأغراضه الخاصة الدنيئة للسيطرة وتولى الحكم .

كما أن الأسطورة ترمز إلى فكرة أبعد من ذلك وهى فكرة البعث (بعث الخير)»[8] .

وتحكى الأسطورة أنه كان فى مصر القديمة أسرة من الآلهة كلهم أخوة وأخوات وكان أفراد هذه الأسرة هم الاله (ست) والالهة (نفتيس) ، والاله (أوزوريس) والالهة (ايزيس) .

تزوج الاله (ست) من الالهة (نفتيس) ، والاله (أوزوريس) من الالهة (ايزيس) .

كان (ست) يكره أخاه (أوزوريس) ويضمر له فى نفسه كل سوء لأنه كان ملك مصر المحبوب ثم أصبح الإله الأعظم والرب الأعلى . كما كان يضمر له نهاية مؤلمة فأراد أن يمكر به ، لأنه لا يستطيع أن ينازله فأوزوريس هو فخر الفتيان يصرع كل من ينازله .

أقام (ست) حفلا كبيرا دعى إليه آلهة الوادى وأعد لأوزوريس صندوقا جميلا بحجمه تماما على أن يقدمه له هدية من الآلهة . وما أن رقد أوزوريس فى الصندوق حتى أغلقوا عليه الغطاء واحكموا اغلاقه والقوا به فى نهر النيل .

كل ذلك و(ايزيس) لا تعلم من أمر زوجها شيئا . وحين علمت وبعد البحث المضنى الشاق استدلت عليه ، وعادا إلى مصر وأقاما فى كوخ بأطراف المدينة ، ووضعت (ايزيس) الابن المخلص الاله (حورس) . حدث كل هذا وست معتقد أن الأمر استقر له فى حكم البلاد ولكن أعمال (أوزوريس) الخيرة وبركته للناس أجمعين أدى إلى وصول أخباره إلى (ست) .

تربص (ست) بهذا الثالوث (أوزوريس) الاله الأب — (ايزيس) الالهة الأم — (حورس) الاله الابن ليفتك بهم . بعد بحث مضن عثر (ست) على أوزوريس وقطع جسده أربا وأرسل أتباعه يلقون كل جزء فى اقليم من أقاليم مصر .

كبر (حورس) وأصبح فتى فارع العود قاهرا للاعادى . أخذ يجمع ما تفرق من جسد أبيه فى أنحاء مصر حتى اجتمع له ما أراد وضم اشلاءه وأقام له قبرا يحج إليه الناس كل عام .

ثم أعد جيشا عظيما لملاقاة عمه (ست) لأنه هو قاتل والده ، واستطاع الاله الابن ان يقهر عمه (ست) ويخلص الدنيا من شروره وكان مصرع ست بداية للرخاء والسلام فى البلاد .

« ومن ذلك نعلم أن المصريين القدماء كانوا يتمثلون فى أوزوريس إله الخصب الذى يجدد الحياة فى الزرع والضرع كل عام ، ويتمثلون فى غريمه (ست) جدب الصحراء الذى يغير على الوادى الأخضر فيفتك به ويتمثلون فى (ايزيس) الجميلة مصر العذراء التى تخصب كل عام بأنفاس أوزوريس وحدها »[9] .

« انها حقيقة أن قدماء المصريين ساهموا فى الرقص بكل ما وضعوا من طقوس دينية ، ونسبوا ابتكارها إلى أحد آلهتهم PAM »[10] .

وقد اعتمد دكتور/عبد المنعم كامل على هذه الأسطورة فى تقديم باليه من فصل واحد وخمسة مشاهد .

المشهد الأول :

وهو المشهد الذى يعرف الشخصيات الأساسية للعمل ، اذ نرى الملك (أوزوريس) وزوجته (ايزيس) وشقيقه (ست) وزوجته (نفتيس) ويستعرض لنا

هنا المشهد كذلك حب الشعب للملك (أوزوريس) وتأييده له .

المشهد الثانى :

فى هذا المشهد يتضح الشر الكامن والحقد داخل نفس (ست) و(نفتيس) وتتغلب هذه النزعة عليهماحتى يتفقا على قتل (أوزوريس) .

المشهد الثالث :

مشهد اغتيال (أوزوريس) .

المشهد الرابع :

(معسكر حورس) وفيه تسترجع ايزيس ذكرياتها مع زوجها وهى حزينة ، ثم تبدأ فى اعداد (حورس) الابن كى يثأر لقتل والده وهنا يجمع (حورس) السلاح لمواجهة الأعداء .

المشهد الخامس :

وهو مشهد الانتصار ــ اذ يتصارع (حورس) ومعاونوه ضد (ست) مغتصب العرش ويلتقى الجيشان فى معركة ينتصر فيها (حورس) ويتوج ملكا على مصر .

وهنا استطاع المخرج (عبد المنعم كامل) ايجاد رؤية جديدة لهذه الأسطورة فقد وضع سيناريو الباليه (اللبرتو) مع مؤلف العمل وهو الأستاذ (جمال عبد الرحيم) لكى تظهر الملامح الأساسية للأسطورة . استعان المخرج بثلاث خلفيات فقط كديكور للعمل ، الخلفية الأولى استخدمت فى المشهد الأول كانت عبارة عن قرص الشمس وهو رمز له معناه عند القدماء المصريين فهو يمثل الحياة والطبيعة ، الخلفية الثانية استخدمت فى المشهد الثانى والثالث وهى على شكل رأس ثعبان وله مدلول الغدر والخيانة .

أما الخلفية الثالثة التى استخدمت فى المشهد الرابع والخامس فهو رسم لمحارب مصرى منقول عن النقوش الفرعونية . وبالطبع يجسد الحرب والانتصار .

تتضح هنا بساطة الديكور ورمزيته ولكنه فى نفس الوقت معبر لكل موقف مطلوب ، أيضا الملابس بسيطة معبرة عن الطابع الفرعونى . أما الحركة الراقصة فقد اعتمد عليها المخرج اعتمادا أساسيا فى تجسيد العمل فقد استعمل الأشكال الفرعونية التى وجدت منقوشة على جدار المعابد ، كذلك استعمل حركات الرقص الكلاسيكى مع بعض حركات الرقص الحديث وقد استطاع أن يوظف كل هذه العناصر لخدمة العمل . وكانت تكويناته معبرة خاصة وانه استخدم الشكل الهرمى فى كثير من المواقف كى يعكس القوة والصمود .

أما معالجته للحرب بين جيش (حورس) وجيش (ست) معالجة جديدة إذ لم يلتحم الجيشان ولكن من خلال حركاتهم ومن خلال التكوينات التى بينهم يعكس موقف معركة حقيقية وهنا اعتمد فقط على الحركة ، فهى الأداة الأولى فى تجسيد العمل .

وبالرغم من أن المخرج قد ركز على المعالم الأساسية للأسطورة إلا أنه من خلال هذه المعالم ظهرت أبعاد مختلفة لها وخلق منها رؤية فلسفية جديدة .

فتعتقد الباحثة أنه لم يركز على صراع الخير والشر فقط أو على حب الناس للملك الذى يعمل من أجلهم ، ولكنه تناول هنا غريزة الشر وكيف يبدأ ويزرع بين الناس والمجتمعات فهو لا يبدأ مرة واحدة وهذا ما وضح فى المشهد الثانى عندما تراجع (ست) و(نفتيس) عن قتل (أوزوريس) ولكن كان حواراً بينهم ، رجوع ، وتقدم ، وصراع ، وتطور فى الحدث إلى أن يصل إلى ذروته فى النهاية بقرار القتل .

وتعتبر هذه رؤية القرن العشرين فحين تحاول دولة شن هجوم على دولة أخرى فهى تفكر وتجهز وتعد لهذا الغدر والهجوم .

كذلك كانت رؤية أخرى وحديثة وعصرية فى مفهوم الانتقام وهى الشحنة النفسية (فليزيس) لم تكتف بأن تحكى لابنها (حورس) عن مقتل أبيه ولابد أن يثأر له بل قامت بشحنه نفسيا وحسيا وساعدته لاعداد هذا الانتقام . وكذلك حورس قام باعداد الجيش وتجهيزه وتدريبه وفكر ثم أخذ القرار ، وبالتالى انتصر .

ان هذه المفاهيم هى مفاهيم القرن العشرين إذ لا يمكن خوض المعركة دون اعداد وفكر وتجهيز وبدون شحن معنوى وبدون قرار .

وعلى هذا فقد نجح المخرج فى اضافة الأبعاد الفلسفية والنفسية بجانب الأبعاد الجمالية فى هذا العمل .

وهكذا تخرج الباحثة ببعض النتائج من هذا البحث الذى كانت الأسطورة والخرافة أساسه . ففى بداية الأمر كانت الأسطورة والخرافة مجرد صراع بين الخير والشر وللآلهة دور هام فى مساعدة الانسان وحل مشاكله ، ثم بدأ الانسان يعتمد على أحاسيسه ومشاعره فى الصراع مع الشر وهذا يعكس الناحية الرومانسية والعاطفية لدى البشر ، وأخيرا ظهر العمل والعقل وأخذ الانسان يعتمد على نفسه وامكانياته وعلى قدرته وعلمه وثقافته فى صراع السلام ضد الحرب .

وتعتقد الباحثة أن الأسطورة والخرافة اطار خصب يمكن من خلاله تقديم ابداع فنى وجمالى وفلسفى وانسانى ورؤية جديدة ومعالجات عديدة وهذا من خلال فن الرقص وفن الباليه ◆

١ ــ محمد عصمت حمدى : الكاتب العربى والأسطورة ــ المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ــ مؤسسة دار الشعب القاهرة ١٩٦٨ ص ١١ .

٢ ــ نفس المرجع السابق ص ١٣ .

٣ ــ شلدون تشينى : « تاريخ المسرح فى ثلاثة آلاف سنة » ترجمة درينى خشبة مراجعة على فهمى ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ١٩٦٣ ص ٢٠٤

٤ ــ سيرج ليفار : فن تصميم الباليه ــ ترجمة أحد رضا الدار المصرية للتأليف والترجمة القاهرة ١٩٦٦

٥ ــ انظر كتاب روائع فن الباليه .

٦ ــ سيريل بومون : روائع الباليه واعلامه ــ ترجمة أحمد رضا ــ الدار المصرية للتأليف والترجمة ــ القاهرة ١٩٦٦ ص ٥٥

LAN WOODWARO BALLET TEACH YOURSELF BOOKS 1977 NEW YOUK P. 105.

٨ ــ محمد عصمت حمدى : الكاتب العربى والأسطورة ص ٢٤ .

٩ ــ محمد عصمت حمدى : الكاتب العربى والأسطورة ص ٢٩ .

LAN WOOD WAVD BALLET P 92

سينما

دورة غنية لمهرجان القاهرة السينمائى

فوزى سليمان

فى خضم هذا الزحم أو الحشد من الأفلام ـ من مختلف بلاد العالم شرقا وغربا ـ أكثر من مائتى فيلم ! ـ عرضت فى الدورة الأخير ـ الثانية عشرة ـ لمهرجان القاهرة السينمائى الدولى ، يصعب على المرء أن يتلمس ملامح محددة تميز المهرجان .. وتجسد له شخصيته .. رغم ما حفل به من نماذج رفيعة من السينما العالمية ، أتيحت له لأنه مهرجان بلا مسابقة ويأتى فى ختام العام ، فتدعى إليه إنتاجات العام كله مما عرض فى مهرجانات السينما العالمية على مدار العام .. ولعل فى مشروع الدورة القادمة ـ بإقامة مسابقة بين أفلام آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية ، ما يسهم فى تحديد ملمح خاص للمهرجان ، وبعد ثقافى ، لا يتطلع كثيرا إلى العائد المادى .

ولا أحب أن أتعرض فى موضوع بصدد الأفلام ـ ركيزة وعماد أى مهرجان ـ لمشاكل أو أخطاء تنظيمية حدثت وركزت عليها الصحافة اليومية والأسبوعية ، إلا لنقطتين أساسيتين أولهما ضرورة احترام اللائحة نفسها بشأن مواعيد وصول الأفلام لمشاهدتها ومراقبتها ، فلا يصل بعضها كما حدث قبيل الافتتاح بل أحيانا بعدة بأيام ـ وهى عادة عربية غريبة ! ـ وثانيها مرتبطة بالأولى عن البرمجة ، فالبرنامج يجب أن يكون معداً كاملا قبل المهرجان ، لا أسبوعا بأسبوع ، وإذا نشر يجب أن يحترم تنفيذه لا يتغير حسب أهواء أو مطامع لتحقيق إيراد .. إلى جانب هذا يجب ألا نغفل ، بل أن نؤكد الجهد « الخارق الذى أدار عجلة المهرجان ـ وأنا أعنى صفة الخارق » بصدق ـ وفيها بذلته مسئولة الأمانة العامة السيدة سهير عبد القادر ـ القادمة من الثقافة الجماهيرية ، تحملت أعمالا أكثر من خمسة ـ رجال أو سيدات ـ فى أى مهرجان دولى ، وأثبتت كفاءة وقدرة المرأة المصرية بحق ، وما بذله مسئولا الأمانة الفنية الصحفية مارى غضبان ـ والتلفزيونى يوسف شريف رزق الله ، بخبرتهما فى الاختيارات وإعدادهما للبرامج ، والأخير بما قدمه على الشاشة الصغيرة من تغطية إخبارية مشوقة يجب أن تمتد وقتا لتكون أكثر إشباعا ، وما بذله مسئول المركز الصحفى والكاتب المسرحى سيد عواد الذى تصدر لمدافع الصحافة بصدر رحب ، ويجب أن يتوفر لهذا المركز جهاز كامل أسوة بالمهرجانات الدولية .

وإذا كانت الدورة الأخيرة قد تضخمت كماً ونوعاً ، فقد انعكس هذا التضخم عدا البرامج الخاصة ، .. شمل البرنامج التكريمى من المخرجين : الأسبانى الكبير كارلوس ساورا أربعة أفلام بما فيها آخر أفلامه « الدورادو » ، البولندى المقيم فى فرنسا أندريه زولافسكى ـ ثلاثة أفلام ـ مارتا ميساردش ـ أربعة أفلام ـ السوفيتى إيلدار ريازانوف ـ ثلاثة أفلام ـ اليوغوسلافى جوران باسكاليفتش ـ ستة أفلام ـ كل أفلامه ما عدا واحدا ، بما فيه آخر أفلامه « الملاك الحارس » ، المخرج الهندى الكبير ساتيا جيت راى ـ خمسة أفلام اعترضت الرقابة على أحدها ـ الممثل الايطالى الكبير جان ماريا فولونتى ـ ثلاثة أفلام ـ الفنان السورى دريد لحام .. ثم تكريم كاتبنا الكبير نجيب محفوظ بمناسبة فوزه بجائزة نوبل ، بعرض ستة أفلام كتبها أو أخذت عن رواياته . . .

لماذا هذا الحشد من التكريم ؟ .. المفروض أن التكريم فرصة متأنية للدراسة والفحص واحد أو أثنان يكفى ، يحضر الفنان نلتقيه فى ندوة موسعة فى نقاش وحوار نستكشف رؤيته بعد مشاهدة أعماله .. فى دورة قريبة بمهرجان لوكارنو الدولى بسويسرا كرم المخرج اليابانى شينورا جاء ، التقيناه فى ندوة شارك فيها نقاد أوربيون ويابانيون ، ووزع كتاب عنه بالفرنسية نشره المهرجان .. جاءنا بالقاهرة ـ ساورا ، وباسكا ليفتيش ، ولم يحضر الآخرون .. وأعتذر مقدما النجم الهندى أميتاب باتشان ، وحسنا فعل ، ولم تعرض أفلامه ـ وكلها تجارية ومعروفة لدى جمهورنا ـ لرداءة النسخ ، وسافر دريد لحام بعد يوم ـ الافتتاح ، اللقاء مع المخرجين

المتواجدين كان طيبا إلى حد ما ، غير مشبع كاملا لعدم مشاهدة كل الأفلام .

غير تكريم المخرجين كانت هناك بانوراما للسينما اليونانية ، ــ تسعة أفلام ــ وللسينما الأرجنتينية ــ خمسة « أفلام » ــ وأضواء على السينما المكسيكية » ، أربعة أفلام » ــ والسينما الأمريكية المستقلة ، وسينما قطالونيا فى أسبانيا ، ــ لماذا كتبت كتالونيا !؟ ــ فيلمان ــ ثم برنامج خاص ، الفلسطينيون فى السينما العالمية ــ ثلاثة أفلام ــ وإضافة إلى هذا كله تحية ــ هى أيضا تكريم ــ إلى « نصف شهر المخرجين » بمهرجان كان لعيده العشرين ــ فيلمان ــ الثالث لم يصل . وإلى مهرجان « كريتاى » لأفلام المرأة بفرنسا فى عيده العاشر .

وسط هذا الزحام لم يتم تعريف كاف بهذه الحركات السينمائية . . لم تصدر النشرة الصحفية اليومية لمواكبة الأحداث والمؤتمرات والندوات ، لأسباب طباعية ، صدرت ثلاثة أعداد متواضعة للغاية متأخرة ، والعدد الرابع بعد النهاية الرسمية للمهرجان ، كان يجب أن تصدر أعداد « زيرو » لضمان الاستعداد ، وهذا ما قاله الأستاذ سعد الدين وهبة رئيس المهرجان ، وأكد تلافى الخطأ فى الدورة القادمة . . لكن هنا يجب أن نشيد بعددى البانوراما » اللذين صدرا خلال المهرجان ــ وقد ضما دراسات جيدة عن أكثر الأفلام والحركات السينمائية ، بإشراف الناقد أحمد رأفت بهجت ، ومعه الصحفى محمد عبد الفتاح ، وبمعاونة زملاء نقاد مدوه بالمادة بعد مشاهدة الأفلام فى الرقابة أو من خلال مشاهداتهم فى الخارج ، وتأسفنا لتقلص العدد الثانى إلى نصف الحجم اضطرارا .

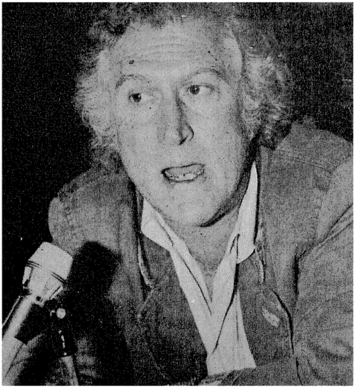
الجنوب

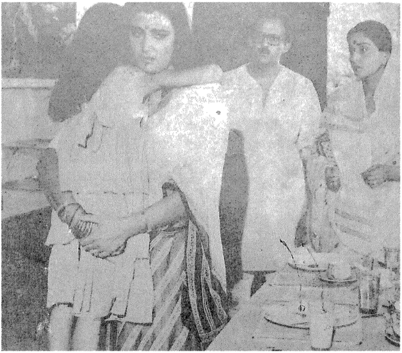
بعد هذا أحاول أن أعرض لبعض النماذج الرفيعة من أفلام المهرجان . أو قل لبعض نقاطه المضيئة :

لاشك أن الفيلم الأرجنتينى « الجنوب » للمخرج الكبير فرناندو سولاناس ، كان أهم وأجمل أفلام المهرجان ، ولقد كان أجمل أفلام مهرجان كان الأخير ــ وفاز فيه بجائزة كبرى ، ومهرجانات أخرى عديدة ، إنه فيلم عام ١٩٨٨ بحق . سعيت وراءه بعد كان فى ــ مهرجان ميونيخ ، وسعدت أن يستمتع به جمهور القاهرة إلا أن الفيلم لم يستمر طويلا فى القاهرة عاد به صاحبه وكنت أود أن يراه ويتأمله عشاق السينما ودارسوها ليروا كيف يمكن أن يكون العمل السينمائى فنا جميلا وفكرا رشيدا ، وشعرا ، وموسيقى . ولوحة تشكيلية ، وتقنية عالية ومتعة بصرية و« الجنوب » ــ فيلم رائع يعود به صاحبه « جارديل فى المنفى » ــ إلى وطنه بعد غيبة ــ أو نفى ــ عشر سنوات بعد انحسار الدكتاتورية العسكرية ، وبطله ــ أيضا ــ يعود لداره بعد غيبة فى السجن ، يعود فى شوق وحب وفى خوف وشك . . خوف من أشباح الماضى ، وعبر ليل ضبابى ، وذكريات تتداخل فيها الأزمنة ومشاهد الحب الذى كان ، يعمل هو والزوجة التى كانت تنتظر فى قلق عبر رحلة تأمل وبحث طويلة إلى العجز المرتقب . . هى رحلة الشعب من الدكتاتورية إلى الديموقراطية . . الجنوب فى كلمات سولاناس نفسه هو رحلة تفكير ويقظة ضمير ، رحلة صراع بين التراث والموضوع وصولا إلى التوحد والاندماج . . انظر إلى عناوين فصوله على الشاشة من منضدة الأحلام بالمقهى . . وهى لها دور كما عندنا فى الحياة السياسية والاجتماعية . . إلى « البحث » ــ بحث الزوجة عن زوجها من سجن إلى سجن . . إلى « الحب ولا شىء غيره ، ثم « الموت تعبا » . . وذلك على نغمات « التانجو » . . ويحتفلون بمرور أربعين ساعة على تانجو المؤلف الموسيقى « هانيفال ترويلو » . . الموسيقى هنا هى روح الشعب . . لغة تصل بسهولة إلى وجداننا . . وكان جميلا أن نلتقى بالفنان المبدع بعد عرض صحفى للفيلم نستأنف منه رؤيته . .

أبيلار وهيلواز

● من أهم أفلام المهرجان ــ أيضا ــ الفيلم الأنجليزى « سرقة السماء » إخراج كلايف دونير ، لقيمته فى ذاتها ولأن عرضه العالمى الأول كان فى القاهرة ــ وهو يتناول قصة حقيقية من القرن الثانى عشر فى فرنسا ما زال يتناقلها الناس ، قصة الحب بين أبيلار وهيلواز ، أصبحت من القصص الشعبى مثل « روميو وجوليت » ، « وتويستا وإيزولد » . فى ذلك الوقت كانت الكنيسة هى المسيطرة ولم تكن المرأة صاحبة حق فى التعليم ولكن هيلواز كانت استثناء ، فقد كانت وهى ابنة الستة عشر ربيعا ، رغم جمالها الأخاذ تتمتع بذكاء فائق ، وحينما استدعاها عمها إلى باريس تنفست راهبة الدير الذى كانت تتعلم فيه الصعداء فقد كانت تقلق روحها بأسئلتها العجيبة ويستقبلها العم فولبيرت فرحا ، فهى وقد





قررت ترك الدير . تمثل له جاها وثروة بتزويجها لأحد النبلاء أو الأثرياء . وقد رسمت شخصيته كرجل ماكر بخيل ومغرور ، ومعه القاضى سوجير كل منهما يتطلع إلى السلطة والقوة . . ويشتركان فى معارضة آراء العالم الفيلسوف أبيلار أحد كبار فلاسفة عصره ، يأتى إليه المريدون والتلاميذ من كل أنحاء أوربا للدراسة على يديه ، وحينما يلتقى أبيلار وهيلواز ، يلتقى ذهنان متقدان . يحاول أبيلار أن يردعمشاعره فهو أخذ عهدا على نفسه أمام الله بالتزام الطهارة . . تتلمذ عليه الفتاة : ماذا تريدين تعلمه . . يظل متخوفا من نفسه . . ولكن قوة عاطفته تطغى على خوفه من إله العقاب . . يستغرقان فى حب مهموم يثور العم إنه سيفقد « ثروة قيمة من ممتلكاته . . تسعد أنها حامل ، وينتقم العم انتقاما فظيعا يرسل من يخصى أبيلار . . ينتابه حزن يائس . . تسانده بكل حبها . . وتلد هيلواز طفلها من أبيلار . . تسميه « أسطرلاب » . . يقرر أبيلار أن يعتزل الحياة ، إلى الرهبنة ، تثور هيلواز بعد أن أصبحت زوجته ، تكاد تفقد ايمانها ولكنها تقبل نصحه بأن تترهبن . . تمضى السنون ليلتقيا . . شاب شعرهما . . ما زال الحب يجمع بين قلبيهما يزرعان معا ويشرعان فى بناء كنيسة صغيرة ، ولكن المؤسسة لا تتركهما . . وتبقى مقبرتهما المشتركة مزارا للعشاق حتى اليوم .

. . بعد العرض الصحافى نلتقى مع المخرج كلايف دوتير الذى يحدثنا حديثا طيبا ، كيف قام بإجراء أبحاث عن هذه الفترة ، من التاريخ يقول « كان وقت تحرك وانتقال بين المجتمعات . . وظهور جيل جديد من المفكرين والفنانين والمهندسين والفلكيين . . بداية مبكرة لعصر النهضة ، بذات حركة ضد « المؤسسات » . . حقبة تكاد تشبه الستينيات فى قرننا . كان ابيلار هو صوت هذا العصر . . كان أسلوبه فى التفكير والتدريس يقلق المؤسسات . . من حلل لنا شخصية أبيلار بين علمه وايمانه . . قال أن إخصاءه عقاب عادل من السماء . . أما هيلواز فقد كان إلهها ــ فتاة بلى راهبة فيها بعد هو الحب . . كلاهما يمثل فكر الشباب المتمرد . حدثنا عن استخدامه للوحات الفنان الإيطالى جوتو ، عن تصويره فى أماكن تاريخية فى يوغوسلافيق ، عن الموسيقى والأغانى فى الفيلم التى استقاها من « أبيلار » نفسه . .

(السينما الهندية الجديدة

● كان أمرا طيبا أن تدعى أربعة أفلام تمثل السينما الهندية الجديدة ــ الوجه الآخر الملتزم والملتصق بقضايا الواقع . « الكارثة » اخراج جانو باروا ــ الجائزة الكبرى الثانية ــ الغمد الفضى بمهرجان لوكارنو الأخير ــ « الحلية » إخراج شاتيرجى ، وقد حضر الإثنان ورغم انتمائهما ــ سنا ــ إلى جيلين مختلفين ــ فهما من رموز هذه السينما الجديدة ، و« سلام بومباى ــ للمخرجة ميرا نايير ــ جائزة الكاميرا الذهبية للعمل الأول فى مهرجان كان الأخير ــ وهو انتاج مشترك بين الهند وفرنسا وبريطانيا ، والمرحلة البعيدة إخراج جونام جوش القادم من السينما التسجيلية . . نماذج جيدة تستحق دراسة على حدة ، خاصة إذا أضفنا إليها أفلام المخرج الكبير ساتيا جيت راى الذى كرمه المهرجان بعرض بعض أفلامه . . وراى ــ وقد تجاوز الستين ــ وهو رائد السينما الهندية الجديد ، منذ أن قدم ثلاثية بانشالك فى أواخر الخمسينيات . . ويبدو جيل الشباب أكثر جرأة فى تناول قضايا الفساد السياسى ، واستغلال أصحاب الأملاك الواسعة للفلاحين الفقراء ، وضياع أولاد الشوارع وبين المخدرات والدعارة ، وسوق الرقيق الأبيض ، ومناقشة التقاليد البالية والفروق الطبقية أو العرقية والطائفية . وفى المؤتمر الصحفى نعرف أن هذه السينما الجديدة تستطيع مواجهة السينما التجارية بأغانيها ومغامراتها وتجد قبولا .

والأمريكية المستقلة

كما تبدو لنا السينما الأمريكية ــ أيضا فى وجهها الأخر من خلال « السينما الأمريكية المستقلة » ، وقد جمع المهرجان بينها وبين أفلام الشركات الكبرى الإنتاج الكبير ــ ونشير إلى فيلمين إنسانيين ــ هما « سحر القمر » للمخرج نورمان جويسون ــ بطولة « شير » ــ الفائزة عن دورها بالأوسكار ــ . . كوميديا رقيقة ساخرة من التزمت الأخلاقى ، و « إزدهار الطفولة » إخراج تشارلز ثيير . . بطولة دياناكيثون ــ هى نفسها مخرجة فيلم « السمغء » الذى عرض فى أسبوعى المخرجين فى مهرجان كان ويتعرض لتطورات قطاعات مختلفة من الناس عن السماء وجاء القاهرة لتمنعه الرقابة ــ هنا هى سيدة أعمال ناجحة ، تتلقى من قريبة بعيدة ميراثا ــ طفلة عمرها ١٣ سنة ــ تعيش معها حيرتها مع هذا الميراث ، ولا تجد ضغط العمل إلا أن تذهب مع الطفلة إلى الريف تحقق حلمها فى الهدوء ، ويتحول ابتكارها طعاما للطفلة إلى عمل رائج وترفض عروض شركتها



المغـربيـة . . مفضلة حيـاة الـريف . . . كوميديا جميلة تناقش قضـايا عصرية . . ونستمتع بفيلمين فيهما رقة أمام عنف أفلام كبيرة أخرى مثل سايجون ذو وكز وأحلام مزعجة . .

وتأتينا « السينما الأمريكيـة المستقلة » ـ التى سبق أن لجأ اليها مهرجان القـاهرة فى أوائـل الثمانينيـات وقت مقاطعة الاتحـاد الـدولى للمنتجين لـه ـ بنمـاذج جيـدة ، ورغم أنها أساسا ـ ذات ميزانيات صغيرة ولا تعتمـد عـلى النجـوم إلا أن أحـدهـا « الأعشاب» كان أقرب إلى الانتاج الكبير ، ويفسر مخرجة . جون هاتكوم . فى المؤتمر الذى عقب عرضـه الصحفى الصباحى ، بـأن السينما المستقلة ـ عن الشـركـات الكبرى ـ أخذت تجتـذب أصحاب رأس المـال ، بعد أن أكـدت وجودهـا وحققت نجاحـا جـماهيريـا ، ولكنهـا تـظل فى استقلاليتها عن الشركات والاستديوهـات الكبـرى أكثر تـوجها للشبـاب واهتمـامـا بالقضايا العامـة ، دون تنازلات فكـرية ، وبعيـدة عن النمط الهـوليـودى شكـلا وموضوعـا وخارج دائـرة توزيعـه وانتاجـه التقليدية . . ومن أفلام السينما الأمـريكية المستقلة التى عرضت فى مهرجـان القـاهـرة فيلم ٦٨ وعام ٦٨ له دلالة واضحة إنه عام ثورة الشباب . . وتغير القيم . . وهو عام الأحـداث الكبرى فى أمـريكا . . اغتيـال جون كنيدى ومارتن لوثر كينج . . وفشـل التدخل العسكرى الأمريكى فى فيتنام . . عام التمرد هذا يقدم لنا من خلال حياة أسرة من المهاجر المجرمين . والصراع بين جيل الأبـاء وجيل الأبنـاء . . وذلـك فى المنـاخ الثقافى والسياسى لمدينة سان فرنسسكـو ـ وانعكاس الأحداث الكبـرى عليه ـ عـام ١٩٦٨ ، ويعود بنا فيلم ـ العصـريون . إخراج رودلف ـ إلى باريس عـام ١٩٢٦ وأجوائها الفنية بين المراسم وتجارة اللوحات الفنية فى إطار علاقات إنسانية . . تصـور حياة الأمريكيين فى باريس ونـظرة البعض منهم للفن كتجـارة للشراء ولـو بـطريق التزييف .

أما فيلم « ضيق » إخراج بيجاس لونا ، فهو فيلم داخل الفيلم ، حيث نشاهد مع المتفـرجين فيلما مليئـا بمشـاهـد العنف والقتل . . وفقع العيون . . قد يعتبـر من أفلام الرعب كما قد يعتبر فيلما يندد بهـذه النوعية من الأفلام بإثارتنا ضـدهـا . . أمـا فيلم ـ الأعشاب للمخرج جون هانكـوك فهو يقدم مسرحية داخل الفيلم . . حيث يقوم سجناء بعرض مسرحى فى السجن . . ويـربط بـين العنف بينهم والعنف داخـل المسرحية ذاتها . .

. . ونماذج أخرى عديدة تثير النقاش . . مثـل الفيلم الألمـانى الشـرقى « فلنحمـل أثقالعضنا » ، وتناوله قضيـة العلاقـة بين الدين والإلحاد فى جديد فى سينما هذه الدولة الشيوعية . . أو قضيـة المسرح والسينـما فى فيلم « حب وخـوف » للمخرجـة الألمانيـة مرجريت فوق ترونا عن مسرحية « الأخوات الثـلاث » لأنطوف تشيكـوف . أو تعريـة التسيب فى مجتمـع اشتـراكى كـما فى فيلم « بيت لإثنـين . من تشيكـوسلوفـاكيـا . . أو القضيـة الفلسطينيـة فى أفلام مخـرجين عرب وأجانب ، أو . . أو . .

دورة متخمة بزخم كبير من الأفلام حبذا لو قل الحجم مـع بقاء النـوعية . . وكـان تـنظيـما أفضـل ومتابعـة نقـديـة أعمق ، ونشرات يومية ترصـد الوقـائع والنـدوات والمؤتمرات . . حتى يتحقق البقاء ويكـون للمهرجان الدولى مردود ثقافى لا يضيع مع انتهاء العروض ◆

وفيات الأعلام

إعداد : أحمد حسين الطماوى

تسجيل وفيات أعلام العصر واجب ثقافى قومى ، ولا أظن أننا نستوفى عناصر النهضة الثقافية والعملية من غير أن يكون عندنا سجل تقيد فيه أسماء من ختموا أدوارهم فى الحياة العامة وتركوا لنا آثاراً حركت الرواقد فى مختلف الميادين . لذلك سنعرض فى هذه النشرة وفيات رجال الفكر والفن والصحافة والدين وأساتذة الجامعات . وأقر بتقصير قائمتى لعدم ذكرها وفيات الوزراء والسياسيين ، ولكننا سنعمل على تلافى ذلك مستقبلا .

وربما لا يعرف قيمة مثل هذا التسجيل إلا من يعمل فى حقل الدراسات والتراجم والتأريخ .

وإذا كانت أجهزة الإعلام لا تحفل إلا بالمشهورين فإننا - فى هذا العمل - نقيد تاريخ وفيات عدد كبير ممن موّجوا الحياة من حولنا غير عابئين بمدى شهرتهم واستطارة صيتهم . فالمشكل ليس فى الذائعين المعروفين ، وإنما فى إغفال غير المشهورين فى زمننا . وقد يأتى جيل بعدنا يهتم بهم ، ويعكف على درسهم .

وهذه النشرة التى تتضمن أسماء الظاعنين لن نعنى فيها بوفيات الأعلام المصريين فقط ، وإنما بأسماء غير المصريين من العرب والمسلمين حسبما يتاح لنا .

ونحن هنا لا نقدم تراجم وافية أو شبه وافيه لموتانا تنزع إلى استقراء الأعمال ، واستقصاء الأحوال ، وإنما نذكر تواريخ الرحيل عن عالمنا ونتبع ذلك بنبذة قصيرة إذا تيسر الأمر لنا . وهذه النبذة تشتمل على المعلومات الأساسية دون محاورة الأفكار أو الرد على النقاد . وليس لكثرة المادة المدونة عن شخص أو قلتها دخل فى الحكم على حيثيته ، وتقدير مركزه ، وإنما الأمر يتعلق بمقدار ما نحصل عليه من بيانات . وأقل ما نقدمه و إخبار الاجيال الآتية بأن فلانا رحل فى يوم كذا . وقد تكون عندنا مادة وفيرة عن علم من الأعلام إلا أننا - تمشيا مع هذا المنهج - نثبت منها قدرا يكفى للتعريف .

ولأن القارىء أو الدارس لا يعرف فى هذا الخضم الهادر من الأحداث المتلاحقة - أين يبحث عن تاريخ وفاة علم من الأعلام فإننا نأمل أن تكون مجلة « القاهرة » من الآن فصاعدا مقصد الدارسين فتنشر فى بداية كل عام أسماء الموتى فى السنة المنصرمة . فتصير مرجعا فى هذا الباب . ولنا فى الدكتور رئيس تحرير « القاهرة » سند قوى لأنه من أعرف الناس بالواجب الثقافى ، يفعله أو يدفع إلى فعله دون أن يكون له أولنا نفع شخصى من قريب أو بعيد ، وحسبه وحسبنا خدمة تراثنا .

وأقدم عذرى إذا كان قد فاتنى أحد لم أذكره ، أو أخطأت فى شىء فيما فعلته هو مجهود فردى متوقف على قدراتى . ولكنى سأبذل قصارى جهدى فى تلافى أسباب القصور فى الأعوام القادمة إذا رزقنا الحياة . وأطال الله فى أعمار أعلامنا الأحياء .

● محمد خليفة التونسى

(أديب)

توفى فى : ١١ من يناير ١٩٨٨ .

شاعر وباحث ولغوى ، ولد فى ١٠/٩/١٩١٥ بقرية تونس من أعمال سوهاج ، وتلقى تعليمه فى صعيد مصر ، وانتقل إلى القاهرة وتخرج من دار العلوم عام ١٩٣٩ وعمل فى مجال التعليم المصرى ، ثم زاوله فى العراق ، ثم رحل إلى الكويت ليحرر فى مجلة « العربى » . وإلى جانب عمله فى التعليم كان يدبج المقالات وينظم الأشعار وينشرها فى دوريات مثل « الجهاد » « الصرخة » « الرسالة » « مجلة الكاتب العربى » ، ثم فى « العربى » الكويتية . ومن كتبه « التسامح فى الاسلام » بالاشتراك مع محمد أحمد حسونة » و « الخليل بن أحمد » « تاريخ الزندقة فى الاسلام » « فصول من النقد عند العقاد » ضم فيه تراثا نقديا وشعريا للعقاد يمثل اتجاهه النقدى والشعرى . وشارك فى كتاب « العقاد دراسة وتحية » . ومن أعماله الأخرى « تأملات حرة فى الدين والفلسفة والأدب » « قال الراوى » « كتب ومؤلفون » نتاج شعرى يتمثل فى ديوان « العواصف » « والرباعيات » « الفيصليات » وملمحة « الأنوار المحمدية » . وكانت له ندوة ثقافية يعقدها كل يوم ثلاثاء فى بيته بكبرى القبة . وهو أحد تلاميذ العقاد . وبعد رحيله أبنته مجلة العربى بكلمة صغيرة ، ونشر عصام عبد الله مقالة عنه فى مجلة « القاهرة » عدد أبريل ١٩٨٨ .

● جلال الحمامصى

(صحافى)

توفى فى ١٣ من يناير ١٩٨٨

تعلق بالصحافة منذ وقت مبكر ومارس الكتابة منذ ١٩٣٠ . وكان لإرشادات أحمد

حافظ عوض صاحب « كوكب الشرق » أكبر الأثر فى توجيهه نحو الصحافة الصحيحة . عمل فى صحيفة « الكتلة » المعبرة عن حزب الكتلة الذى رأسه مكرم عبيد ، وسرعان ما ترك الصحافة الحزبية وأنشأ مجلة « الاسبوع » وكان يدفع الشبان إلى كتابة القصة القصيرة ويمنح صاحب أحسن قصة مكافأة مالية ، ومع ذلك توقفت الاسبوع لضعف توزيعها . وعندما عرض عليه النقراشى أن يعوضه عن خسائر المجلة من المصروفات السرية رفض . وعمل بعد ذلك فى جريدة « الأساس » لسان السعديين . وقد أفاد الحمامصى من دراسته الهندسية فى توضيب صفحات الجريدة فكان يرسمها على الورق قبل جمع الحروف ، وقال موسى صبرى انه أول من فعل ذلك . وقد توقف فترة كبيرة فى عهد عبد الناصر عن العمل الصحافى ، ثم عاد ومارسه فى جريدة « الأخبار » وكان له عمود يومى « دخان فى الهواء » . وعدا ذلك له كتب نذكر منها « صحافتنا بين الأمس واليوم » الذى قدم له طه حسين ومحمد زكى عبد القادر ، وكتاب « حوار وراء الأسوار » وقد أثار ضجة عند صدوره . وهو من أنصار أن تقود الصحافة الرأى العام لا أن تقدم له ما يرضيه . وقال عنه طه حسين : « أصبح صحفيا بارعاً ممتازا تتنافس فيه الصحف ويعرف له زملاؤه وقراؤه مكانته فى هذا الفن الخطير » وبعد وفاته تناولته الدوريات المختلفة وعددت مواقفه العظيمة ، ونوهت بجهوده فى السياسة والصحافة .

● ميخائيل يوسف ميخائيل نعيمه : (كاتب)

توفى فى : ٢٧ من فبراير ١٩٨٨

شاعر وناقد وقاص وكاتب مسرح . ومتفلسف . كتب بالعربية والانجليزية والروسية . وهو أحد زعماء الأدب والفكر فى العصر الحديث . ولد فى لبنان فى شهر أكتوبر ١٨٨٩ . ودرس فى المدارس الروسية فى الناصرة وسافر إلى روسيا عام ١٩٠٦ ليتلقى العلم فى السمنار الرومى فى بلتافا ، وسافر إلى أمريكا عام ١٩١١ ليتم تعليمه فى جامعة واشنطن ، وجند فى الحرب العالمية الأولى من قبل أمريكا ، وعمل فى محلات تجارية فى المهجر الأمريكى ، وشارك فى تأسيس الرابطة القلمية عام ١٩٢٠ وعاد إلى لبنان عام ١٩٣٢ . وله نحو ثلاثين كتابا منها « همس الجفون » (شعر) و « الغربال » و « الغربال الجديد » (نقد و « اليوم الأخير » « لقاء » « مرداد » (روايات) و « الأباء والبنون » « أيوب » (مسرح) و « سبعون » « جبران خليل جبران » (تراجم) ، وصدرت عنه كتب كثيرة منها : « فلسفة ميخائيل نعيمة » للدكتور محمد شفيق ضيّا و « ميخائيل نعيمة » للدكتور شفيع السيد . و « ميخائيل نعيمة الأديب الصوفى » لثريا ملحس و « المناحى الفكرية فى أدب نعيمة » لطنسى زكا وغيرها .

● فوميل لبيب : (صحافى)

توفى فى : ٥ من مارس ١٩٨٨ .

قانونى وصحافى وقاص وناقد سينمائى وله نشاط سياحى . ولد عام ١٩٢٩ بمدينة البلينا من أعمال سوهاج . درس الحقوق وعمل بالصحافة فى مجلة روز اليوسف عام ١٩٤٧ ثم انتقل إلى دار الهلال وصار سكرتيرا لمجلة المصور عام ١٩٥٥ فمديرا لتحريرها عام ١٩٧٠ . ومن نشاطه الصحافى توليه رئاسة تحرير مجلة بنى سويف الاقليمية عام ١٩٦٠ . ونظراً لجهوده فى مجال السياحة اختير رئيسا لاتحاد الكتاب السياحيين عام ١٩٨٣ وفى نفس العام اشترك فى المسابقة التى نظمتها دول الباسفيك السياحية بمدينة أكابولكو بالمكسيك وفاز بجائزة أحسن مقال سياحى وحاز شهادة تقدير عن مقاله « الشياطين فى مدينة الملائكة » . وكتب فى النقد السينمائى وانتخب قبيل وفاته رئيسا للجمعية المصرية لكتاب ونقاد السينما وإلى جانب ذلك له نتاج قصصى مثل رواية « رصيد الحياة » الصادرة عام ١٩٧٥ . وبينما كان يستعد للسفر إلى برلين لحضور أحد المؤتمرات السياحية أصيب بأزمة قلبية ولبى نداء ربه .



● عبد السلام محمد هارون : (محقق)

توفى فى : ١٦ من أبريل ١٩٨٨

محقق كبير وباحث فى مجال التراث العربى . ولد فى الاسكندرية عام ١٩٠٩ وانتقل إلى القاهرة مع الأسرة . وحفظ القرآن الكريم فى سن العاشرة ، ودرس فى الأزهر سنة ١٩٢١ ، وتخرج من دار العلوم سنة ١٩٣٢ وعمل بالتعليم الابتدائى ثم قفز إلى العمل بالتدريس فى جامعة الاسكندرية ثم نقل إلى كلية دار العلوم عام ١٩٥٠ وأسهم فى تأسيس جامعة الكويت عام ١٩٦٦ وفى عام ١٩٦٩ أختير عضوا بمجمع اللغة ثم أمينا له . وقد برز عبد السلام فى مجال تحقيق التراث الذى مارسه منذ وقت مبكر تحت إشراف محب الدين الخطيب . وترقى فى هذا الميدان وأخرج لنا كتبا كثيرة محققه منها « الكتاب » لسيبويه فى خمسة أجزاء . و « خزانة الأدب » للبغدادى فى عدة أجزاء و « البيان والتبيين » للجاحظ و « الألف المختارة » من صحيح البخارى » فى عشرة أجزاء . . وغير ذلك . وله مؤلفات تدور حول التراث منها : (تحقيق النصوص ونشرها) الذى وضع فيه قواعد علم التحقيق . وكتاب « الأساليب الإنشائية فى النحو العربى » و « الميسر والأزلام » و « حول ديوان البحترى » « التراث العربى » . وبعد وفاته منح جائزة الدوله التقديرية فى الأدب لعام ١٩٨٨ . راجع كتاب « المجمعيون فى خمسين عاما » لمهدى علام ومجلة « القاهرة » عدد ٨٥ .

● عامر محمد عامر بحيرى (شاعر)

توفى فى ٢٠ من مايو ١٩٨٨

شاعر غنائى وملحمى ومسرحى وناقد

ومترجم . ولد فى ١٣/٩/١٩١٢ بمدينة الخرطوم لأبوين مصريين ، تلقى قدرا من التعليم فى السودان ، وأتمه فى مصر وتخرج من كلية أداب « القاهرة » عام ١٩٣٨ وعمل بالتدريس ، وانتدب إلى المملكة العربية السعودية عام ١٩٤٧ ليعلم فى مكة ، وعاد إلى مصر وسرعان ما نقل إلى وزارة الثقافة وظل بها حتى أحيل إلى التقاعد عام ١٩٧٢ . ولعامر بحيرى شعر كثير جمع بعضه فى « ديوان عامر » (من جزءين) الذى ضم شعرا ، غنائيا ومسرحيا وملحميا . وترجم عامر عدداً من مسرحيات شكسبير شعرا ، كما ترجم بعض القصائد الانجليزية . أما نثره فيتمثل فى نشره مقالات ودراسات فى « الأهرام » و « الثقافة » وغيرهما . وله سيرة ذاتية بعنوان « حصاد السنين » نشرها منجمة فى مجلة « الأديب » اللبنانية . وعدا ذلك له شعر غزير ومسرحيات مترجمة ومؤلفه لم تنشر . وشعره على وجه العموم يجمع بين التقليد والتجديد . ويتسم بالسهولة والوضوح . راجع مجلة « القاهرة » عدد أغسطس ١٩٨٨ .

● سعد درويش (شاعر)

توفى فى ١٧ من يوليه ١٩٨٨

شاعر عمودى وله ديوان « الوجه الغائب » حصل به على جائزة الدولة التشجيعية . وله دور فى نشر وتحقيق مسرحيات شوقى التى صدرت عن هيئة الكتاب ، وكان من كبار العاملين فى مجال نشر الثقافة بالهيئة العامة للكتاب .

● ظافر الصابونى (كاتب)

توفى فى أواخر يوليه ١٩٨٨

أديب سورى وإذاعى لامع ولد فى حلب الشهباء ، وعرفته أجهزة الأعلام العربية المسموعة والمنظورة ، وقد قدم التلفزيون المصرى له « رسالة السماء » و « دقات العقارب » و « مسلسل النمر الأسود » .

● حسين فوزى (عالم - كاتب)

توفى فى : ٢٠ من أغسطس ١٩٨٨

عالم مفن قاص رحالة : ولد فى ١١/٧/ ١٩٠٠ فى حى الحسين بالقاهرة ، تلقى تعليمه فى المدارس القاهرية وتخرج من كلية الطب عام ١٩٢٣ وعمل طبيبا وسافر إلى فرنسا فدرس الأحياء المائية فى جامعة تولوز ، والعلم فى السربون ، وقد أهله كل هذا لعمادة كلية العلوم بجامعة الأسكندرية عام ١٩٤٢ ثم مديرا لجامعتها عام ١٩٤٥ . إقترن باحدى الفرنسيات ولم ينجب منها ، وله مجموعة من القصص القصيرة نشرها فى عدد من المجلات فى وقت مبكر . ولكنه أشتهر بالسندباديات التى تعكس جولاته فى عوالم البحار والمعرفة الإنسانية والتاريخ البشرى . كما عرف بيننا بكتاباته الموسيقية وشروحه الفائضة لأعمال الموسيقيين الأوربيين الكبار الذين ذاع صيتهم فى مجال الموسيقى السيمفونية . وللدكتور حسين فوزى نحو عشرين كتابا فى مختلف فروع المعرفة ، عدا مقالات كثيرة نشرها فى « السفور » و « الطليعة » و « الأهرام » فضلا عن توليه رئاسة تحرير مجلة « المجلة » فترة من الزمن . ومن مقتبساته أوبريت « ليلة كليوبتره » الذى قدمته فرقة عكاشه ولحنه داود حسنى . ومن جملة اعماله المنشورة كتاب « المرأة كتاب » « لندن تطفىء الأنوار » « بيتهوفن » « سان جوست » . ومن بمواقفه السياسية تأييده لثورة ١٩١٩ . وموافقته على معاهدة كامب ديفيد وزيارته لاسرائيل . ومن الجوائز التى حصل عليها : جائزة من مهرجان بوخارست عام ١٩٦٠ ، وجائزة الدولة التقديرية عام ١٩٦٦ . وعند وفاته تنافست الصحف والمجلات فى تقدير مآثره ، وسرد أعماله . وخلعت عليه النعوت الجميله والمناقب الجليلة .

● د . صلاح محمد قطب (جامعى)

توفى فى : ٩ من سبتمبر ١٩٨٨

استاذ الادب الانجليزى بجامعة المنيا .

● يوسف العالم (عالم دينى)

توفى فى : ٩ من سبتمبر ١٩٨٨

عالم إسلامى سودانى . شغل منصب العميد لكليتى الدراسات الاجتماعية والقرآن الكريم بجامعة أم درمان وشيعت جنازته فى الخرطوم .

● د . عبد الباسط حسن (عالم إجتماعى)

توفى فى : ١١ من سبتمبر ١٩٨٨

أحد علماء الاجتماع . وعميد كلية الدراسات الإنسانية بالجامعة الأزهرية .

● د . عبد الحميد يونس (رائد أدب شعبى)

توفى فى : ١٣ من سبتمبر ١٩٨٨

رائد الأدب الشعبى ، وناقد أدبى ومترجم . ولد بالقاهرة (حى السيدة زينب) فى الرابع من فبراير سنه ١٩١٠ وأصابته العاهة فى صباه عام ١٩٢٥ . ولكنه انتصر بالبصيرة ، وكان لهذا أثرة فى رعاية المكفوفين ومن جهوده فى هذا المجال ترجمته لكتاب « رحلة فى عالم النور » وكان نائبا لرئيس الجمعية المصرية لرعاية العميان . ونائب رئيس اللجنة المشتركة لرعاية ذوى العاهات ، وعضو المجلس العالمى لرعاية المكفوفين . أتقن الانجليزية والفرنسية وشارك وهو طالب فى ترجمة دائرة المعارف الاسلامية ، ورواد الأدب الشعبى وكان يرى أن عوامل التأثير بالبيئة أقوى من عوامل التأير فيها : نال درجة الماجستير فى سيرة الظاهر بيبرس عام ١٩٤٦ ، ودرجة الدكتوراه فى السيرة الهلالية عام ١٩٥٠ ومن مؤلفاته فى الأدب الشعبى « دفاع عن الفلكلور » « خيال الظل » « التراث الشعبى » « الأسطورة والفن الشعبى » . وقد قام بتدريس الأدب الشعبى فى جامعة القاهرة إلى أن صار أستاذ كرس وأصدر أو رأس مجلات لها صله بهذا الجنس الأدبى منها « الراوى » « الراوى الجديد » « مجلة الفنون الشعبية » وإلى جانب ذلك أسهم بمقالاته فى مجلات وجرائد عديدة ، وترجم جملة من الكتب المهمة مثل « البنجاتنترا أو الأسفار الخمسة » وبعض مسرحيات شكسبير ، وحكايات كانتربرى لتشوسر . وحاز جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٦١ عن كتاب الأسس الفنية للنقد الأدبى » وجائزة الدولة التقديرية عام ١٩٨٠ ، وجائزة الكويت للتقدم العلمى عام ١٩٨٥ . وقد عملت دراساته ومؤلفاته على ترسيخ قدمه وذيوع شهرته واهتمام الباحثين به .

● سعد عبد العزيز (أديب)

توفى فى : ١٤ من سبتمبر ١٩٨٨

أديب وعضو باتحاد الكتاب ، وكان يشغل

منصب مدير بالهيئة العامة للفنون والأداب بوزارة الثقافة ومن كتبه « الدراما والأسطورة » .

● عزيز سوريال عطية (مؤرخ)
توفى فى : ٢٤ من سبتمبر ١٩٨٨

بحاثة تاريخى . ولد فى ١٨٩٨/٧/٥ فى قرية العابشة مركز زفتى غربية . حفظ فى طفولته آيات من القرآن الكريم فى كتّاب القرية ، وتلقى تعليمه الأولىّ فى الزقازيق ، وفى القاهرة التحق بكلية الطب ، وفصل منها وهو فى السنة النهائية بسبب انضمامه للمتظاهرين فى ثورة ١٩١٩ ، فلوى مساره إلى المعلمين العليا وأحرز تفوقا فيها واختير ليكون أحد أعضاء البعثة المتوجهة إلى ليفربول بانجلترا عام ١٩٢٧ وهناك تخصص فى تاريخ العصور الوسطى وحصل على البكالريوس عام ١٩٣١ ثم حاز درجة لدكتوراه من جامعة لندن عام ١٩٣٣وفى عام ١٩٣٤ أصدر بالانجليزية كتاب « حملة نيكلوبلى الصليبية » ثم نشر كتاب « الحملات الصليبية فى العصور الوسطى المتأخرة » عام ١٩٣٨ بالانجليزية . وعمل بعد ذلك بعدة جامعات من بينها جامعة « بونل » وعند بدء الحرب العظمى الثانية عاد إلى مصر ودرّس التاريخ فى جامعة القاهرة ثم فى جامعة الاسكندرية . وفى عام ٤٩ ــ ١٩٥٠ قام برحلةعلمية إلى ديرسانت كاترين لتصوير مخطوطات الدير ثم رحل إلى أمريكا فحاضر فى بعض جامعاتها مثل يتشجان وكولومبغ وأنديانا وبرنستون عن الحروب الصليبية . وفى سولت ليك سيتى عاصمة ولاية يوتا أسس مركز الدراسات العربية والمتعلقة بالشرق الأوسط وضم مكتبة ضخمة عن العالم العربى . ومن مؤلفاته الأخرى « الحروب الصليبية والتجارة والثقافة » و « الحروب الصليبية مؤرخوها ومصنفاتهم » « وتاريخ النصرانية الشرقية » وكلها بالانجليزية . عن واقعة الاسكندرية للنويرى الاسكندرى وصدر فى الهند . وأشرف على « دائرة معارف قبطية » تحت النشر . وله دراسة تاريخية عن « برقة » وكان قد زارها ليتفقد أثارها وساعده فى هذا حاكمها البريمادير كامنج ونشرها فى مجلة الكاتب المصرى »عام ١٩٤٦ . وفى ابريل ١٩٨٦ قدمت « المنظمة المصرية الأمريكية » لأول مرة جائزة الخدمات المرموقة للمؤرخ المصرى عزيز سوريال نظير أعماله الجليلة . وفى ١٩٨٨/٩/٢٧ شيعت جنازته فى سولت ليك سيتى بولاية يوتا . وقد كتبت عنه عدة مقالات سريعة . راجع مجلة « الثقافة العالمية » عدد يناير ١٩٨٧ ، والأهرام فى ١٩٨٨/١٠/١٧ ، والوفد فى ١٩٨٨/١/٣ وجريدة وطنى فى عدة أعداد بُعيد وفاته .

● رشاد الشوا (وطنى)
توفى فى : ٢٧ من سبتمبر ١٩٨٨

زعيم فلسطينى فى قطاع غزة . من عائلة عربية عريقة وله جهاد محمود مع أخيه عز الدين الشوا ضد الصهيونية والدولة اليهودية ، ومن آثاره إنشاء صحيفة « الوطن العربى » وكان يضع على صدرها خريطة تمثل العالم العربى . وقد ذكر لى الدكتور كامل السوافيرى أن مجموعة « الوطن العربى » توجد فى غزة وأنه كان من كتّابها .

● فؤاد الظاهرى (موسيقى)
توفى فى : أول أكتوبر ١٩٨٨

عمل فى حقل الموسيقى منذ عام ١٩٤٠ وقدم الموسيقى التصويرية لأفلام مصرية كثيرة . وقام بالتوزيع الأوركسترالى لألحان الكبار من أمثال سيد درويش وداود حسنى ، وزكريا أحمد والقصبجى ومحمد عبد الوهاب . كما قاد أوركسترا الاذاعة المصرية . وقيل انه كان يعد كتابا عن تاريخ الموسيقى ولم يتمه لمرضه الطويل . وهو مسيحى كاثوليكى .

● سيد فتحى رضوان (مؤلف وحزبى)
توفى فى الثانى من أكتوبر ١٩٨٨

قانونى ومبدع قصصى ومسرحى وكاتب تراجم وسياسى . ولد فى ١٩١١/٥/١٤ بمدينة المنيا (ليس من مواطنيها) وتنقل مع الاسرة فى المحافظات التى كانت تنتقل اليها تبعا لوظائف والده من القاهرة إلى المنيا إلى اسيوط وبنى سويف . وقد تلقى تعليمه فى مدارس القاهرة وبنى سويف ثم التحق بكلية الحقوق عام ١٩٢٩ وتوثقت صلته بعدد من أعلام تلك الفترة من بينهم أحمد حسن وحافظ محمود . وأخذ يكتب مقالات فى مجلة « المصرى » لصاحبها سلامه موسى بتوقيع (س) أى سيد . وشارك فى مشروع القرش ، وحرر فى « الصرخة » التى انطلق منها حزب « مصر الفتاة » حيث كان أحد أعمدته وسرعان ما استقال منه ، وانضم للحزب الوطنى تحت زعامة أحمد حافظ رمضان . لأنه كان معجبا بكفاح مصطفى كامل ومحمد فريد ، ولكنه انفصل عن هذا الحزب وكون « الحزب الوطنى الجديد » وأنشأ مجلة « اللواء الجديد » التى دبج فيها مقالات حماسية شديدة . وقد اعتقل عدة مرات فى الثلاثينيات بسبب مقالاته فى « الصرخة » ، كما اعتقل بعد حريق القاهرة وأفرج عنه بعد قيام الثورة واشترك فى وزارة محمد نجيب ، وكان وزيرا للدولة عام ١٩٥٤ ، ثم وزيرا للمواصلات عام ١٩٥٥ ثم وزيرا للمواصلات عام ١٩٥٥ ثم للإرشاد القومى (وزارة للدعاية السياسية والاجتماعية) ثم تحولت إلى وزارة الثقافة . وقد اهتمت وزارته بالفنون الشعبية لأنها تقوى الاتجاهات الثورية ، كما أنشأ المترجم له مصلحة الفنون وتشمل المسرح والسينما والموسيقى ، ومن الأنشطة الثقافية الأخرى التى ظهرت فى عهده معهد الباليه ومسرح العرائس والبرنامج الثانى ومجلة « المجلة » وقد ترك الوزارة فى ١٩٥٨/١٠/٨ ليعمل بالمحاماة ، وقد اعتقل فى أحداث سبتمبر ١٩٨١ وأفرج عنه بعد شهرين وانضم لحزب العمل وله مقالات كثيرة فى جريدة « الشعب » وإلى جانب ذلك كان رئيساً للمنظمة العربية لحقوق الانسان . وقد ترك فتحى رضوان نحو ثلاثين كتابا فى موضوعات شتى منها « مصطفى كامل » « ٧٢ شهرا مع عبد الناصر » « دور العمائم فى تاريخ مصر الحديث » « طلعت حرب » « الاسلام والمسلمون » « أفكار الكبار » وله إيداعات قصصية ومسرحية منها مسرحية « إله رغم أنفه » التى تشتمل على مغزى سياسى . وبإيجاز كان رجلا من رجال عصره ومناضلا فى سبيل رقى أمته . راجع : مقال د . إبراهيم حمادة فى مجلة القاهرة عدد ٨٩ . والدوريات المختلفة الصادرة عقب وفاته .

○ صافيناز يوسف على ذو الفقار « الملكة فريدة » (راسمة)
توفيت فى : ١٦ من اكتوبر ١٩٨٨

ملكة سابقة عملت بالترسيم والتصوير . ولدت بالاسكندرية عام

١٩٢١ . وكان جدها لأمها محمد سعيد باشا رئيس مجلس الوزراء ، وخالها محمود سعيد الرسام المشهور ، وكانت أمها وصيفة للملكة نازلى ومن هنا بدأت تتعرف على مليك مصر السابق فاروق الذى اقترن بها عام ١٩٣٨ وانفصلت عنه عام ١٩٤٨ وأنجبت منه فريال وفوزية وفادية . وبعد قيام الثورة اعتكفت فى قصر بالهرم وتركته عام ١٩٦٣ إلى لبنان . كانت صافيناز تهوى الرسم فى صباها متمثلة خالها ، وفى لبنان أخذت تمارس الرسم باحتراف ، وراحت تطور أسلوبها التصويرى بتوجيهات من الرسام الأمريكى جافدار الذى نصحها بالسفر إلى باريس وبالتوقيع على لوحاتها باسم « فريدة » وباللغة العربية لأن هذا يعطى رسومها قيمة فيقبل عليها الناس . ثم غادرت لبنان إلى سويسرا لتكون قريبة من بناتها ، ثم رحلت إلى باريس وأخذت تدرس الفن باللوفر ، وفن الليتوجراف فى محترف تولوزلوتريك وفن الحفر فى محترف ريجال ، وأقامت معرضها لرسومها عام ١٩٦٨ فى صالة جلاوية هارفيه فى باريس ومن بين لوحاتها « شهرزاد » . و « الأم » التى عكست فيها مشاعرها نحو بناتها . ثم أقامت معارض أخرى فى باريس وجنيف وأمريكا والقاهرة ، وقد امتدح النقاد العالميون فنها من أمثال بيرسنال وفريد بردت ، ومانيك بريسكيل ووصفوا فنها بالثراء الضوئى والتدرج اللونى ، وبأن لها طريقة مميزة لتفسير الوجوه الانسانية ، أما موضوعات فنها فقد استلهمتها من مصر وفلاحيها وابنائها ونيلها وطبيعتها وكانت أول لوحة رسمتها عن أهرام الجيزة ، ولها رسومات تجريدية . وقد أقامت فى مصر بصفة دائمة منذ عام ١٩٨٣ حتى ختم الموت صفحتها بعد إصابتها بالسرطان . وقد كتبت عنها مقالات كثيرة . راجع الأهرام فى ١٨ و ١٩٨٨/١٠/٢١ والمصور فى ١٩٨٨/١٠/٢١ وانظر أيضا مجلة « آخر ساعة » فى ١٩٧٢/٥/٩ فى أول حديث عنها .

○ د . عبد الغنى عوض الراجحى (عالم دينى)

توفى فى : ٤ من اكتوبر ١٩٨٨

استاذ الدراسات العليا والعميد الأسبق لكلية أصول الدين بجامعة الأزهر ، وعضو المجلس الأعلى للثقافة ، والحائز على وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى .

○ محمد جميل غازى (داعية)

توفى فى : العاشر من اكتوبر ١٩٨٨

داعية اسلامى كبير أسلم على يديه عديد من القساوسة فى جنوب السودان . وله جهود بارزة فى تفسير القرآن الكريم ، وشغل عدة مناصب فكان استاذاً بالجامعة الأزهرية ورئيسا للمركز الاسلامى العام لدعاة التوحيد والسنة ، وعضوا بارزا فى المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ومن كبار الباحثين بالمجلس الأعلى للثقافة . راجع جريدة « النور » فى ١٩٨٨/١٠/١٢ .

○ أنيس عبيد (سينمائى)

توفى فى : ١٦ من اكتوبر ١٩٨٨

يعرفه مشاهدو الأفلام الاجنبية فى مصر والشرق ، فهو أول من قام بطبع الترجمة على الأفلام السينمائية فيسر فهمها ومتابعتها ، وقد اجتهد فى هذا المجال وابتكر الماكينات التى تقوم بطبع الترجمة وصنعها فى مصر ، وصدرّها إلى عديد من الدول العربية وهى مسجلة باسمه وتوفى عن ٧٩ عاما .

● الشيخ مصطفى الطير (عالم دينى)

من رجال الدين البارزين وله كتب عديدة فى التفسير والحديث والسيرة النبوية العطرة ، وشغل مناصب دينية عديدة . فكان من أقدم أعضاء هيئة كبار العلماء (مجمع البحوث الاسلامية الآن) وتولى رئاسة لجنة التفسير بمجمع البحوث ، وإلى جانب ذلك كان استاذ الدراسات العليا بجامعة الأزهر ، وقد حصل على وسام العلوم والفنون فى الاحتفال الألفى للأزهر ولقى ربه عن عمر يناهز السابعة والثمانين .

○ الشيخ عبد الحكيم عبد القوى حسن (عالم دينى)

توفى فى : ١٧ من اكتوبر ١٩٨٨

أحد رجال الدين وعضو مجمع البحوث الاسلامية .

○ الشيخ خلاف عبد الكريم (عالم دينى)

توفى فى : ١٩ من اكتوبر ١٩٨٨

عالم جليل من علماء الأزهر .

○ أحمد محمد إبراهيم (شاعر)

توفى فى نوفمبر ١٩٨٨

شاعر من أسيوط . وله ديوانان هما : « السباحة فى شرايين العودة » و « نقوش على جدران الغربة » .

○ د . محمد المعتصم مصطفى (جامعى)

توفى فى ٥ من نوفمبر ١٩٨٨

الاستاذ بكلية آداب جامعة القاهرة

○ د . مختار الوكيل (شاعر)

توفى فى الثامن من نوفمبر ١٩٨٨

شاعر مجدد وناقد أدبى ومترجم وباحث . ولد فى المنصورة ودرس بها وانتقل إلى القاهرة ليتم تعليمه فى الجامعة الأمريكية ، وذهب إلى باريس ونال منها درجة الدكتوراه فى الصحافة . بدأ حياته الأدبى شاعراً فى مجلة « أبولو » وظل وفيا لجماعة أبولو ورائدها أحمد زكى أبو شادى ، حتى أنشأ جمعية « أبولو » الجديدة بالاشتراك مع د . خفاجى ود . عبد العزيز شرف . وله فى مجال الشعر ديوان « موكب الذكريات » و « على باب طه » ومن أعماله النقدية « من رواد الشعر الحديث » ومن بحوثه « سفراء النبى » ومن مترجماته « سعادة الأسرة » عن تولستوى و « تلميذ الشيطان » عن برناردشو « وتاجر البندقية » عن شكسبير . وعمل بالصحافة وكتب فى « الأساس » و « الدستور » كما كتب فى بعض الدوريات الأدبية مثل « الثقافة » و « الرسالة » . والتحق بالجامعة العربية فعمل فى وفدها الدائم بجنيف ثم تولى الادارة الاقتصادية وإدارة المخطوطات بها . وكان عضوا بلجنة الشعر فى المجلس الأعلى للفنون والآداب .

○ سامى على حسن (رسام)

توفى فى : ١١ من نوفمبر ١٩٨٨

رسام . ولد عام ١٩٢٧ وتخرج من كلية الهندسة جامعة القاهرة ، ودرس الفن دراسة هاوٍ واستطاع بمضى الزمن أن يبدع فيه وينتج عشرات اللوحات التى ضمت بعضها دار الأوبرا ، وكان له مرسم بوكالة الغورى وآخر ببيت السحيمى . وأقام عدة

معارض منذ الخمسينيات ، وتأثر رسمه بالفنون الفرعونية والاسلامية والقبطية والسريالية . ومن لوحاته « ريفية مصرية » « حوريات الماء » « الايقونه » « سياحة في الفضاء » وغير ذلك . وبينما كان يعد معرضا بأتيليه القاهرة يضم نحو ثمانين صورة وافته المنية نتيجة أزمة قلبية راجع مجلة القاهرة عدد ٩٠ والأهرام في ١٩٨٨/١١/١٢ .

○ جلال العشري (ناقد)

توفى في : ١٢ من نوفمبر ١٩٨٨

ناقد . ولد بالمحلة الكبرى سنة ١٩٣٦ ، وتلقى تعليمه الثانوى بالقاهرة ، وتخرج من قسم الفلسفة بآداب القاهرة عام ١٩٥٨ . وعمل بعد تخرجه في جريدة الشعب ، ونشر مقالات كثيرة بمجلة « الفكر المعاصر » التي كان سكرتيرا لتحريرها ، ومجلة « الفيصل » و « القاهرة » و « الأهرام » ومجلة « الأذاعة التلفزيون » . وأعد برنامجا عن المسرح في التلفزيون ، وناقش كتبا كثيرة في إذاعة البرنامج الثاني . وإلى جانب ذلك كان مدرساً بمعهد الفنون المسرحية حيث درس النقد التطبيقى ، وعضوا بالمجالس القومية (شعبة آداب) وقد دارت كتاباته ــ في الغالب ــ حول المسرح ، كما شملت الثقافة العربية بين أصالتها ومعاصرتها . ومن مؤلفاته : « حقيقة الفلسفات الاسلامية » « المسرح أبو الفنون » « المسرح وجه وقناع » « تياترو » « مصطفى محمود شاهد على عصره » « ثقافة بلا دموع » وغير ذلك . وله ترجمات مثل « القرد الكثيف الشعر » . « الاله الكبير بروان » عن أوجين أونيل » « انظر وراءك في غضب » لجون أوزبرن « كل شيء في الحديقة » لادوارد البي . وقد رثاه عدد من الكتاب بعد وفاته منهم د . زكي نجيب محمود و د . مصطفى محمود في الأهرام .

○ اسماعيل الحكيم (صحافى)

توفى في ١٩ من نوفمبر ١٩٨٨

صحافى بجريدة الأخبار

○ صلاح عبد الكريم (نحات)

توفى في : ٢٢ من نوفمبر ١٩٨٨ .

أحد رواد الفن البارزين وموضع تقدير التشكيليين في مصر وخارجها . ولد بالفيوم عام ١٩٢٥ وتلقى تعليمه الثانوى بقنا وتخرج من كلية الفنون الجميلة عام ١٩٤٨ وعمل معيدا بنفس الكلية ، وسافر في بعثة إلى فرنسا وإيطاليا لدراسة الفن على يد كاسندر وبول كولان وحصل على الدكتوراة من روما . تجلت مهارته في عدة مجالات منها فن الديكور وقد شارك في إنشاء قسمى الديكور في معهدى السينما والمسرح . كما قام بأعمال الديكور لفندق فلسطين بالاسكندرية وفندق ايتاب بالأقصر ومدخل مدينة العاشر من رمضان وصمم أجنحة مصر في المعارض الدولية . وله أعمال في فن النحت استخدم فيها الحديد الخردة مثل تمثال « صيحة الوحش » وتعبر عن الحيوانات المتوحشة وتمثال كابوريا الحديد في المتحف الهندى . وقد سجل أعماله في موسوعة « لاروس » وله لوحات فنية تصويرية . وحاز الجوائز المصرية والعالمية مثل ميدالية الشرف الدولية في فن النحت من بينالى ساوباولو وجائزة جوجان هاى في التصوير وجائزة الدولة (مصر) في النحت مع وسام العلوم والفنون ، وحصل على نوط الامتياز من الطبقة الأولى وجائزة الدولة التقديرية عام ١٩٨٧ . وتولى عدة مناصب منها عمادة كلية الفنون الجميلة ورئاسة نقابة التشكيليين . وقد وصفه فاروق عبد الرحمن عميد كلية الفنون بقوله « فنان متعدد المواهب . عمل في الخزف والتصوير والنحت فأوجد لنفسه مكانة خاصة بين النحاتين » .

● جمال عبد الرحيم (موسيقى)

توفى في : ٢٤ من نوفمبر ١٩٨٨ .

مؤلف موسيقى . برع في العزف على الكمان والتشيلو والبيانو وله عدد من المؤلفات الموسيقية الاوركسترالية وقيل إنه « اشتهر بنقل المحلية إلى العالمية في مجال التأليف الموسيقى للاوركسترا » لذلك قدمت موسيقاه في بعض الدول الأوربية مثل المانياوفرنسا وايطاليا باعتبارها تطويرا للموسيقى العربية العصرية . ومن مؤلفاته : روندو بلدى للاوركسترا . وموسيقى باليه ، وأوزوريس ، وحسن ونعيمه ، وكان رئيسا لقسم الموسيقى بالكونسرفتوار وأصيب بنزيف في المخ وفاضت روحه في فرانكفورت بالمانيا . وقد قالت عنه سهير طلعت : « وفي موسيقاه تكتمل العناصر المكونة واللازمة لتطوير الأساليب الموسيقية الأوربية لخدمة الموسيقى العربية كما استطاع أن يضع هذه العناصر معا ويصهرها وأن يحقق التكامل بين العقل والوجدان في لغة موسيقية فنية ذات طابع قومى ومحلى مميز » راجع الأهرام في ٢٥ ، ١٩٨٨/١١/٣ .

● توفيق الدقن (ممثل)

توفى في : ٢٦ نوفمبر ١٩٨٨ . شارك بتمثيله في السينما والمسرح والاذاعة .

● د . محمد عواد العسيلى (جامعى)

توفى في : ٢٧ نوفمبر ١٩٨٨ . استاذ الأدب الانجليزى بجماعة عين شمس والجماعات العربية سابقا .

● د . مصطفى متولى (نحات)

توفى في : ٢٨ من نوفمبر ١٩٨٨ . أحد رواد فن النحت المصرى المعاصر وكان وكيلا لكلية الفنون .

● الشيخ عبد الباسط عبد الصمد (مقرىء)

توفى في : ٣٠ من نوفمبر ١٩٨٨ .

قارىء . ولد في أرمنت بصعيد مصر عام ١٩٢٧ وحفظ القرآن في سن مبكرة ، ومنحه الله صوتا جميلا ساعده على ترتيل القرآن وتجويده بطريقة مميزة ، وقد بدأ رحلته في القراءة عام ١٩٥٠ وبعيد ذلك اختارته الاذاعة قارئا ، فترامت شهرته ، وانتشرت أشرطته بالقراءات المختلفة مثل قراءة حفص عن عاصم ، وقراءة ورش عن نافع . وطاف بدول كثيرة وحصل على أوسمة ونياشين عديدة من مختلف الأقطار مثل ماليزيا والسنغال وباكستان ومصر . وقد جاهد الشيخ عبد الباسط مع غيره من المقرئين أمثال محمود على البنا لإنشاء نقابة القراء .

● حسن الوحيدى (صحافى)

توفى في : ١٢ من ديسمبر ١٩٨٨ ، نقيب الصحافيين بقطاع غزه ، وعضو الهيئة الادارية لرابطة الصحافيين بفلسطين المحتلة . وله نشاط بجريدة الفجر التي تصدر في القدس العربية . لم يترك فلسطين إلا للعلاج في لندن حيث طواه الردى بعد اثنين وأربعين عاما من مولده ◆

سلمنى للبلاد

ابراهيم فهمى

« حيث الليالى كلها ، لم تكن مثل ليلتك ، والأيام كلها لم تكن فى مثل يومك ، ولدتك « يا زين » فى ليلة من ربيع ثان قمرها ، والجمال لله وحده - بدراً ، رميت وقتها خلاصك للنهر - بحر النيل » - وقالت بنت القبايل : « ولدك يا أمير ومحبوبك » .

* * *

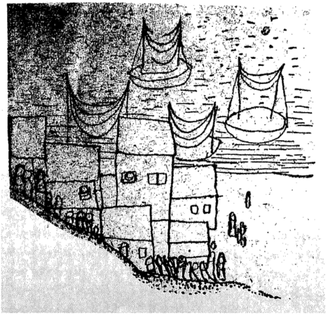
« كان النهر ، الأمير ، يدخل دائماً بيننا ، فيأخذ منى أباك ، وحتماً فى ساعة رضا ، لا تأتى ، على الدوام ، يظل يضرب له طوال الليل على سيقان النخل والمراسى ، يقول لى ــ وولد القبايل على حب البنات يقدر ، صحيح الغرام بيننا يا بنت حتى سابع جيل ، لكن حب النهر ــ الأمير ، لا أنا ، ولا رجالك ، يا قبايل ، نقدر عليه ، ويترك لى الفراش ، والدار واسعة علىَّ ، يخلص عمامته من يدى ، وطرف الجلباب ، ويذهب إليه ، يتبادل الحراسة معه ، ومع القمر ، والناس ، والنهر الأمير ، حارس على كل الدنيا .

* * *

« تجدهم ناسك ، هناك ، إمَّا جوار « الحسين » ، وجوار الزهراء ، جدتك » ، ودلتنى على ولى يسكن جوار الأمير ، فجاورته ، أبو العلاء ، السلطان ، « وعنواننا من دون العناوين أمارته النهر ، الأمير ، فترد علينا ، ونرد عليك ، ولو كففت عن الخطاب ، نقول ساعتها : أكيد غيَّر الأمير ، عنوانه ، أكيد غيَّر (أساميه) .

. . قلت : سأقسم يومى ، نصفين ، نصفه للأمير ، ونصفه للدرس ، أرى البحر ويرانى ، أجعل شِبَّاكى عليه ، ولمَّا تنتهى المحاضرة الأخيرة ، أجرى إليه ، ولا أضيِّع الحب فى عيونه على المقاهى ، « وكافتيريا » الجامعة ، ووقت أجازة الصيف ، أسلِّم نفسى إليه ، فيسلمنى إلى البلاد التى أرسلتنى . .

. . يعرفنى النهر ، الأمير من وشم ذراعى ، حينما كان - أبو الفهام - أبى - يعلمنا السباحة جماعة ، ويعرفنى الأمير من



الفضلة الصغيرة ، من لحمى البشرى ، حينما وضعتها أمى بنت القبايل فى رغيف « البَتّاو » الساخن ليلة طهورى وقالت : . . هذه للأمير ، فقلت : لابد إن إشارات الطريق تنتهى إليه ، والسائقين المسافرين بالأحمال على ظهور العربات لا يبد أون السفر إلاّ إليه ، فمشيت من شارع إلى شارع ومن ظل إلى ظل ، ولا سلّمتنى الشوارع إليه .

* * *

سألت عنه الرجال الواقفين بالساعات ، يفسرون أرقام العربات ويخلصوا يدى من ملابسهم ، ويرموا بأجسادهم فى أول العوابر ، ومشيت كل الشوارع ، فكان بينى وبينه الفندق الكبير ، والحب الكبير ، والعربات الواردة للتو ، رأساً من هناك .

.. قالت بنت القبايل : ضع الى الأرض (راسك) فتسمعه ويسمعك ، ثم أذكر لـه الأمارات ، أمـارة ، أمارة ، والحكاوى ، حكاية ، حكاية ، فتهيج نفسك العاشقة ، فيا ولد غنِّ ، تمسك الدور من بدايته ، فيرد عليك الغناء دوراً بدور ، ساعتها يستقيم فى فمك المعنى ، قلت : « البلاد بلا نهر ، ضيقة علىَّ ، ولو أمد يدى للنهر ، لا يمد لى الأيادى ، فيرسلنى للبلاد التى أرسلتنى ، فغنيت :

« . . بَعُدَ الدميرة يابو ريم »
والى سقط فيك رايح »

. . فقام على يديه ، وعلى قدميه ، وصفق لى بموجه ، كما كان يصفق لأبى ، فعرفته ، إذ كان - أبو الفهام - أبى - وأمى تقول له على سبيل الدلال « أحمد » ، يقف على النهر ، ساعة « دميرة » ، يقول : أنا وحدى أراه ، لّما يفيض ، ولّما يطوى الأرض كبنت جعفرية ، كعود الخس الطرى ، بين ذراعيه ، فتحبل بالخصوبة للايام الآتية ، ويغير على محبوبته من الهواء الذى عليها ، فتتركها له الخلايق مرَاح ، لكن الأمير ، كان يغافله ، ولا يدعه يراه لّما يفيض ، ساعتها يقول للناس : رأيته ، لكن أمى بنت القبايل ، تعرفه من الكذب المقبول على وجهه ، تقول له : وجهك كما الصيف يظهر عليه الكذب « بالراحة » ، يفيض الأمير لّما ينزل القمر فى أبراجه ، ولا أحد يراه يقول « أبو الفهام » : « . . من فيكم يا خلايق ، يقطع النهر مثلى بذراع ، فلا يرد عليه أحد ، ساعتها ، يخلع جلبابه ، والسروال ، يترك عمامته على رأسه ، ولا يبللها الماء . ، يقول له البحر الأمير : « مرحبا بك عشرة ، فيقول له : « . . مرحَبا بك عشرة » يا أمير ، بعدها يسبح للغرب ، ويرجع ، فتغنى لـه بنت القبايل ، تهيج نفسها العاشقة بالغناء ، فتغنى ، تمسك بالدور من بدايته ، فيستقيم فى فمها المعنى :

« سلامات (يا أحمد) سلامات »
« بايدك تطب الجرايح »
« بعد الدميرة يابو ريم »



« والى سقط فيك رايح »

يقول : البنت القوّاله كأهلها ، أمسكت بالدور من بدايته ، فاستقام المعنى ، والغناء يغسل القلب ، وينقى الروح التعسة ، والنهر الأمير ، يعطينا الأرض ، كأنها أول موسم فيضان (مراية) ، ويعطينا الجميلات ، فرسوت جوار الشواطىء هناك عند « المنصورية » وأخذت الجميلة ، أمك ، والجمال لا يعرفه من أهلك الجعافرة ، إلاّ من رأى الجمال على وجه الأمير ، فعرفه ، وكانت البنات يقلن له : . . غنّ لنا ، والنهر شاهد ، فيغنى ، يقول :

« تحت القميص البنى ، شجر المنجة ، طرح »

ساعتها ، يغطين صدورهن التى قال عنها بالنهر شيلان من حرير ، ويدارين أقدمهن من كل الناس ، ومن أبو الفهام ، أبى ، الذى لا تسكته أشياء البنات ، ولا يداريها من « بحر النيل » الشاطر ، لكن بنت القبايل أمى ، والتى تغير عليه من عشق البنات الصغيرات ، تقف له على الموردة مع البنات ، ترد عليه الدور ، تمسك من بدايته ، فيستقيم المعنى ، تقول له ، والكلام عليه ، والنهر ، الأمير ، شاهد :

« لّما الكبرَ أتانى : سيبنى ياهوَى »

فيضحك « أبو الفهام » والذى لا يكبر على عشق البنات ، أمّا الروح فهى لبنت القبايل – أمى – يقول لى : ولو ضاقت عليك البلاد تلك : « . . مُد يدك للنهر ، « بحر النيل » . فيمد لك الأيادى ويسلمك للبلاد التى أرسلتك .

. . قلت : . . هذى البلاد بلا نهر ضيقة علىّ ، وسألت عنه النساء ، فضربن أطفالهن ، حينما كادوا ، أن يشيروا ، لى عليه ، عبرت كوبرى أبو العلاء ، وشارع بولاق الجديد قلت :

« بحر الدميرة يابوريم : والى سقط فيك رايح »

. . لكن الحارس الليلى الذى يمد عليه مياهه قطرة ، قطرة ، ويعد عليه اللفتات ، صوب علىّ ، فجعلت وجهى ، ناحية الحوارى والبيوت ومسجد السلطان ، طرقت كل الأبواب المطلّة عليه ، فلا فتحت لى الفنادق أبوابها ، ولا فتحت لى القصور ، وملاهى الليل ، لا أحبها . قالت البنات الواقفات فى شرفات المنازل : « آه عليه ، حينما كان لا يفصله شيئا عنا ، لا لوحات الإعلان الكبيرة ، ولا حُرّاس الليل ، ولا الفنادق ، آه لو نراه كل صبح ، ونغنى له ، كما كُنّا ، وكانت البيوت تسلم عليه ، فيسلم عليها ، يفيض الكريم . ساعة وساعة لا يفيض ، فتقول : « النهر الأمير غاضب منّا ، لنأخذ له من أجمل البنات الفقيرات عروساً ، يفتح لها صدره ، ونشاور لها قبل أن تغيب بالسلامة » . .



وكان الكهنة قبل الفتح بزمن بعيد ، يعطرون أصابعهم ثم يشعلونها بالنار ، ويرمونها فى المجرى فيفيض ، تأملت قامات البنات الهابطات من العربات والسائرات فى الشوارع ، فعرفت أن أمى ، كانت تأخذ معها البنات وترد الماء لئلا يصرن كذلك ، تقول لى : النهر الأمير يسوى على يديه أجساد البنات كما النحل الواقف مثلنا على الشواطىء ، كنت أراه لّما يفيض ، وأشير لها على الطير الفرحانة به ورائحة الماء خير المواسم الجديدة ، وأبو الفهام على الضفاف يقول : . . هاالأرض لى وحدى ، من دون الناس ، فتقول بنت القبايل : « ولا يتعجل الخير مثل أبيك ، وللأمير من كل عام صغير أقل من سبعة ، وأنت جاوزت ، فاعطانى إيّاك للحبايب ، هدية ، بعدها تلبسنى جلبابى ، كى أنزل النهر فى ماء طوبة ، تقول لى : ولا تسمع كلام أبيك ، لّما يقول لك : لو غضبت عليك يا ولدها ، لا أرميك إلاّ فى وسط النهر » ، ولو فعل سيردك الأمير لأمك ، يقول عليك البحر ولدى ، ويقول عليك : حبيبى . . !

. . قلت : هالبلاد ، بلا نهر ، ضيقة علىّ ، غافلت الحارس الليلى ومددت يدى للنهر ، لكنه صوّب على يدى ، وأصابنى ، ثم واصلورديته المسائية وواصل الضحك مع الزملاء ، وأطفأ سجائره فى ظهره . وأمره أن يغيّر مجراه ، فيصب فى الحدائق وفى حمّامات السباحة مرّة أخرى ، ويصعد أنابيب الطوابق العالية ، ولا يولى وجهة شطر البيوت من

نواحينا ، ثم يتركونه للناس خلف كوبرى « أبو العلاء — من تلك النواحى ، يسحبونه نحو بيوتهم ، ونحو شوارعهم شيئاً فشيئاً ، ويطلبون من الحارس ، أن يغمدوا السناكى فى جسد النهر الحرون حتى يطاوع ، ساعتها ، صرخ لى الأمير ، فغنيت :

« بحر الدميرة يا بوريم »
« واللى سقط فيك رايح »

.. فضحكوا منى ، وبصقوا فيه ، فتعكر ماؤه ، وصار لونه كريها لا أعرفه ، ثم أقتادوه مرغماً حتى أقدام الناس الذين يشربون على الشاطىء المقابل نخب النصر ، ووضعوا فيه أقدامهم وتعروا أمامه ، وجعلوا من رأسه الكريم وسادة .

* * *

.. كان أبى يقول لى : « .. هناك كُنّا نعبر النهر بالتمر حتى «إمبابة » ، فنسرق السعر العالى ، من أفواه التجار الكبار ، هكذا بفطنتنا التى علّمتنا إياها الأيام الصعبة ، يأخذنا النهر الكريم على كفوف الراحة ، وكنا نديره للشمال فيستدير وللشرق فيستدير ، وللغرب فيستدير ، وللجنوب فيستدير ، ويأمرنا بالغناء فنغنى ، وكنّا إذا ما أختلفنا قبائل ، عقدنا مجالسنا على شواطئه ، فى ضحى اليوم ذاته على الشواطىء وتصالحنا ، بعدها يعطينا مراياه مرّة أخرى فلا نراها ويعطينا وجهه مرة أخرى ، فنقول :

وجوهنا ، وقلوبنا كوجهه ، ساعتها نراها على مراياه ، فيرضى علينا ، ويمرق فى زروعنا وكل النواحى .

ويقول لى : « لو نظرت عند « المداين »هناك ، تجدهم حراس الليل ، يقفون كما الحدءات ، لكنه النهر الأمير ، عرف الأعادى ، كما عرف الأحبّة ، ووضع فى يدى خاتم قديم ، سقط من كاهن ، كان يقرأ من صلوات الفيضان ، فقرأت ، قلت : .. إذن يقوم الأميرقومته الأولى ، ينزع من ظهره الكبارى ، ويفتح جوفه لحراس الليل ، فيأخذهم فيه للنهاية ، ويضحك لى فأقول له : .. « مرحبابك عشرة » ، يا زاين الأراضى ، ثم يقف هناك على بوّابات مجراه كأبى الهول ، يمد يده لى ، وأمد يدى ، فامسك بالشلالات والصبايا المرسومات بتيجان « اللوتس على المعابد ، وأراه أمام عينى يقوم قومته الثانية » ، يعرف « الروضة والمنايل وبولاق ، فوقفت على شواطئه ، وقرأت من الصلوات ، قلت : النهر ، الأمير ، سِترى ، لكن الحارس الليلى ، صوّب على ظلىّ فاسقطه ، ولا سترنى النهر ، هربت صوب الحوارى ، عبرت كوبرى ، أبو العلاء فى خطوة ، نادانى من خلفى باسمى ناديته بإسمه لكن صوتى ضاع بين الشوارع والعمارات ، وصفافير العربات الواردة للتورأساً من هناك ، دعانى أن أجاهد باسمه

وفى سبيله ، ورفع لى ذراعه ، سلام ، فصوّب عليه الحارس الليلى ، وأسقط يده فى صفائح القمامة والمجارى .

* * *

.. كان النهر يأتينا مصوراً على خرائط المدرسة ، فكأنى أحفر بيدى مجارية ، واستدل بها على بلادى ، بلداً ، بلداً ، لذا سألت عنه الزملاء ، وسألت عنه الأساتذة ، لمّا غاب منى على خرائط الدرس ، أقول لهم من دونه ، لا أعرف البلاد ، ولا أستدل عليها ، ساعتها ، أحفر له بأظافرى مجرى فى التراب ، كأنه الآن يجرى ، فتقول لى البنات : .. « لو نمد أيادينا إليك ، فتسلمنا للنهر ، وبسلمنا للبلاد التى أرسلتك »

.. كان أبى يقول لى : هو النهر يعرف الأحبَّة كما يعرف الأعادى ، يتركهم إلى حين ، كما يأتون مثل حُرَّاس الليل ، لمّا أستهوتهم هناك الشواطىء ، يقفون على المراسى ، فيسحرهم جماله ، يقولون : ليتناله ، وليته لنا ، ثم يخلعون خوذاتهم ، يجعلونها بيناتوبينه ، فلا نراه ولا يرانا ، ثم يخلعون جواربهم العسكرية وملابسهم ، ويسبحون ، ويودون لو يفتحونه على بلادهم ، لكن النهر ، الأمير ، كان يعرفهم ، من رائحتهم وجلودهم ، فيغريهم بالسباحة ، يترك لهم شاطئيه ، لكن إلى حين ، ثم ينشق نصفين ، ويأخذهم فى جوفه ، ويستوى كما كان ، فنسلم عليه ، ويسلم علينا ، نمد له أيادينا ، فيمد لنا الأيادى ، نقول له : « تِسْلم يا زاين الأراضى » ، ويأخذ الناس خوذات الأعادى ، ويعلقونها للذكرى على سوارى المراكب .

* * *

.. كان البحّارة فيها وراء الحوارى عند « الرملة » ، ووكالة البلح يدقون النار على الحديد ، فيضرب لهم بالموج على الشواطىء ، فيغنون له ، ويفردون سواعدهم على دقاته ، وتأنس به الزوجات فى شرفات البيوت ، ينظرن لجماله ، يقلن : آه عليه ، وآه علينا ، ويغار عليهن منه الأزواج ، يتمنين أن يجرى فى مجراه القديم ، فينزلن له ، ويسبحن فيه كما الحوارى ، يفرجهن على البلاد ، بلداً ، بلداً ، يصحبن مراكب التمر مّن كل عام نحو المراسى عند « الرملة » ، يقفن قناديل ، لمّا يغيب قمر « بولاق » عن الشواطىء .

* * *

.. سألت الزملاء عن إسمه ، فقالوه ، لكن باسماء أخرى ، ولمّا أكلمهم عنه يتحلقون عندحديقة الآداب وجوار كافتيريا الحقوق ، ووسط الحرم الجامعى ، فاقول عنه ، الأمير ، وأقول عنه : الكريم ، وأقول عنه : حبيبى ، ونور عينى ،

فتقول البنات اللاتى ، ما كشفن له عن صدورهن وعن أقدامهن أبداً ، وما غنىٌّ لهن أحد ، إرسمه لنا ، فارسمه لهن بجماله لما رأيته وحدى ، وارسمه لهن لما يفيض ، فيغير ألوانه ، واسماءه ، فيقلن : ها أيادينا ، لو نسلمها للنهر ، فيسلمنا للبلاد التى أرسلتك .

جاء الوافدون ، فحيَّاهم الحراس بالسلاح ، والقبعات ، وحيُّوهم بالهتاف ، ودقُّوا بأكعاب البنادق ، وأوقفوا العربات على الجانبين ، وعلقوا اللافتات ، ونصبوا السرادق ، وفتحوا لهم الطريق إلى النهر ، ليروه فى آخر أيامه ، وليروه فى آخر لياليه ، ينام تحت قواعد الكبارى ، ويخاف الحراس ، فاطمأنوا ، بادلوا الحراس الرضا والتحية بالقبعات ، والنكات والعملات ، ثم رفعوا أسمه من كتب التاريخ ، ووضعوا للصغار صورته النهائية ، مع تعلم حروف الهجاء ، لكننا نقرأه كما كنا ، ونعلمه لأولادنا فى السر ، ونتهم المدرسين بالكذب ، نصوره للمصلين على غلاف الإمساكية ، ونتائج العام الجديد ، وعلى زجاج العربات المسافرة بين النواحى ، ولأمى المنتظرة هناك فى الجوابات ، فتقول لى : « باسم الله عليه ، ما شاء الله ، ولو كره الأعادى » .

* * *

.. عبرت كوبرى « أبو العلاء » ووقفت على القرب منه ، كى أبادله الغناء ، وأبادله دمى ، كى يقوم قومته ، يشق نفسه نصفين ، ثم آخذ قبعاتهم وأعلقها على كوبرى « أبو العلاء » تذكاراً ، يضرب الفنادق التى تقف فى طريقى ، وطريق الناس ، يسلم على البيوت ، ويمد الأيادى ، فندمد له .

* * *

.. وكان أبى يقول لنفسه ولنا ، ولا أحد يسأله ، « عندى ولد ، وعندى خمس نخلات ، وعندى النهر ، الأمير ، لى فيه ، كما « للقبايل » ، يقف بالساعات على وجه الأمير ، بحر النيل ، فتقول بنت القبايل : .. « تحسبنى أصدقك لما تقول لى : « كنت أعد موجات النهر موجة ، موجة ، فيقول : يا ناس ، ها لجمال على و « شوش » البنات البكريات الواردات على البحر الأمير ، يفتح النفس المشتاقة للغناء ، ويلبس قميصه ويجرى يقول لى : إجر ، يا ولدها ، إجر يا ولد بهية ، ويقول عنها (البهبهان) فنجرى ، نخوض الماء ، يقول أنا فدا الأمير ، وأقول مثله ، وأمى يجب أن تقول كذلك ، ساعتها نصل النهر ، تهيج نفسه العاشقة بالغناء ، ويغنى من وراء أمى :

« تحت القميص البنى »
« شجر المنجة طرح »

.. وكانت بيوتنا القرية من المنابع لا يفصلها أبداً شىء عنه ، « وأبو الفهام » ، أبى ، لو جاء أحد من الناس ، وأقام بينه وبين النهر الأمير ، يقول : يا قبايل ، لا أحد بينى وبين حبيبى ، فيخلون له السبيل ، وبيوتنا فى العالى تطل عليه ، ويطل علينا ، وكل الأيام الحلوة من وجهة الصبوح .

.. وكان يمد يده للنهر ، فيتقطر فى يده ماء ، ساعتها ينادى على البنات ، فيأتين له من (المنصورية) (والحمَّام) (وسلوا) ومن كل النواحى ، تعلن له : عُشاق ، وأتينا النواحى ، يكشفن له عن رقابهن ، فيلف الماء المقطر عليها عناقيد ، ويلفه على السيقان خلاخيل ، لذا حفظت يدى طهورة كماء النهر ، غافلت حُرَّاس الليل ، لما خلعوا أحذيتهم ، ورموها فى النهر ، وخلعوا الجوارب ، يغمدون سناكى البنادق فى ظهره ، إذا ما غير المجرى ، أو ردَّ السلام على طفل عابر .

.. مددت يدى اليه ، كى أقطره على أصابعى ، فكان راكداً ، ولم يتقطر أساور ، وكأن « أبو الفهام » يقول لى : « كنا نعبر المجرى بالتمر حتى « إمبابة » هناك ، وكانت بولاق شارعاً واسعاً ، وخلف كوبرى « أبو العلاء » ، نخل وماء ، وكان أبوك يغيب عن النجع بالليالى ، ينام تحت ظلال النخل هناك ، كان يجرى فى الأرض ، فلا تجرى الكلاب خلفه ، ولا أمامنا شىء يمنعنا عنه ، ولا شىء يصدنا عنه ، ولا يمنعنا الحارس الليلى ، هناك مكان الحارس ، كانت نخلة ، ومكان البيوت العالية والبوتيك ، والكلاب المدربة ، كانت طريق مفتوحة للناس أجمعين ، وكنَّا إذا ما ضاقت علينا تلك البلاد ، مددنا أيدينا للنهر ، الأمير ، فيسلمنا للبلاد التى أرسلتنا غانمين ، قلت : هايدى يا أمير ، وغنيت ، كما كان يغنى لى — أبو الفهام .

.. بحر الدميرة يا بوريم
واللى سقط فيك رايح

فأراد أن يقف على قدميه ، فمنعته الكبارى المغروسة فى ظهره حتى النهاية ، وأراد أن يقف على يديه ، فصوَّب عليه الحارس الليلى ، وقطع يديه ، وأصاب قدميه ، قلت : « يا أمير سلامتك » ، وجعلت يدىَّ ، يديه ، وقدمىَّ ، قدميه ، وعينى ، عينيه ، عرَّفته على مخابىء الأعادى ، وأشرت له على حرَّاس الليل ، والعمارات الواقفة فى النصف بيننا وبينه وعلى البنات اللاتى يستدير لهن بأمر الحارس ويصب فى نواحيهن ، وأشرت له على الناس لما يطلقون علىَّ الكلاب ، كل الكلاب ، مددت له يدى ، قلت : سلامات ، يا زاين الأراضى ، ولا مدَّ لى يده كى يسلم علىَّ ، واسلم عليه ، ويسلمنى للبلاد التى أرسلتنى .. ! ◆

تأملات فى عالم نجيب محفوظ

كتاب محمود أمين العالم

عرض وتحليل : نبيل فرج

احتفل النقد فى بلادنا وفى الوطن العربى ، على اختلاف اتجاهاته ، بأدب نجيب محفوظ ، ووضعه فى مكانه رفيعة ، يعتز بها كل من يمسك بالقلم .

وتؤلف الكتب التى صدرت عن هذا الكاتب الكبير ، والفصول التى تتضمنها عشرات الكتب الأخرى ، والمقالات والأحاديث المتناثرة فى الدوريات المختلفة ، مكتبة كاملة عن نجيب محفوظ ، لم يحظ بمثلها كاتب آخر فى تاريخنا الأدبى ، منذ بداية عصر النهضة الحديثة الى اليوم .

وبفضل هذه الكتابات التى شارك فيها عدد كبير من الكتاب والنقاد والصحفيين ، يصعب حصره ، وقف نجيب محفوظ فى دائرة الضوء ، ولم يخرج منها فى أى وقت من الأوقات . وغدا اسمه من الأسماء المرموقة ، الملهمة للمثقفين ، تعد أعماله للسينما والمسرح ، ويتزايد اقبال القراء عليه ، وتتسع رقعتهم فى أنحاء العالم بترجمة قصصه ورواياته الى اللغات الأجنبية ، فضلا عن تدريسها فى الجامعات ، الى أن حصل فى الثالث عشر من شهر اكتوبر الماضى على جائزة نوبل العالمية ، معتمدا على مجد الكلمة وحدها ، وليس على العلاقات العامة ، ووسائل الاعلام ، والقدرة العملية على اقامة الجسور .

ونجيب محفوظ كاتب صاحب رؤية انسانية غنية بالحكمة والأشواق ، تنبع من موقف فكرى واجتماعى لا ينفصل عن العصر ، ولا يتغرب عن البيئة المحلية التى ينتمى اليها . يلتزم ، فى هذه الرؤية ، بالتعبير الفنى عن مفهوم الواقع وتناقضاته وشخصياته ، عبر حركة الزمن الهادئة والصاخبة ، التى تؤدى الى تبدل الظروف والأحوال ما بين الصعود ، والهبوط ، والسقوط المروع أحياناً — بعد الارتقاء — ثمنا فادحا لنوازع التطلع الى أعلى ، وتحول الحاضر والمستقبل ، الواقع والأحلام ، الى ماض يثير الأسى ، بكل ما خضع له من منطق موضوعى ، وما اعترضه من مصادفات قدرية .

* * *

« وتأملات فى عالم نجيب محفوظ » لمحمود أمين العالم ، أحد الكتب الهامة فى نقدنا المعاصر ، التى صدرت عن الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠ ، وهو عبارة عن مجموعة دراسات نقدية نشر أغلبها فى المجلات الشهرية فى مصر ، فى السنوات الممتدة من ١٩٥٧ إلى ١٩٧٠ .

بداية الكتاب أو مدخله دراسة نظرية عن المعمار الفنى للرواية العربية ، كتبت سنة ١٩٦٤ ، يتجلى فيها درجة عالية من الوعى والنضج وتكامل أدوات الادراك الدقيق لأهمية الشكل ، والنظر اليه بصفته القيمة الأساسية الصحيحة للوعى بطبيعة وجوهر ووظيفة العمل الفنى ، كما يحدد موضوع العمل الفنى ، بدوره ، معالم هذا الشكل ، ووجوده الأصيل ، وقوامه الحى .

ولا شك ان النقد العربى المعاصر أحوج ما يكون الى هذا المنهج الذى يحفظ للأدب خصوصيته الأدبية ، دون ان يغفل موضوعه ومضمونه أو مادته ، حتى لا يرتد — مع ارتداد المجتمع — الى ما كان متداولا فى الماضى من مفاهيم البلاغة التقليدية .

والعلاقة الوطيدة بين الشكل والموضوع ، تؤكد أن الصورة — كما يطرحها العالم فى تطبيقاته — ليست اطارا خارجيا ثابتا ، بل هى جزء عضوى من قيمة العمل الأدبى ودلالته .

ذلك ان كل قيمة للعمل الأدبى مرهونة بالشكل الذى تتبدى فيه . وأى تغيير فى هذا الشكل يحمل بالضرورة تغييرا مماثلا فى الموضوع والدلالة ، ويفضى الى بروز معنى جديد مغاير للمعنى الأول الذى ينتفى بهذا الشكل الجديد ، ووظيفة جديدة .

يتضح من هذا أن الشكل أو الصورة أو المعمار فى الأعمال الجيدة هو علتها ، يمتد على خطها الفكرى ، ولا ينفصل عن مضمونها . ولان بدايات هذا الناقد فى الخمسينات كانت اعلاء من قيمة المضمون ، الى الدرجة التى اتهم فيها بالتزمت والجمود ، فلم يسقط البتة فى الشكلية الخالصة ، التى تعد انحرافا وتقهقراً فى النقد ، ترتفع أمواجه فى نقد البنيويين والتفكيكيين ، الذى يبتعد عن جوهر العمل الفنى وحقيقته ، فى علاقته بالواقع ، ويحيله الى مجرد وعاء فارغ معزول ، أو زخرف جامد بلا فلسفة ، وبلا مضمون .

بهذا المنهج النقدى الذى يمثله العالم فى حياتنا النقدية ، ويعد به رائداً ، يتخطى النقد العربى ما كان سائدا من تجارب تعتمد على مجرد التفسير والتحليل الأكاديمى الذى لا يعدو الوصف الخارجى المسطح للنصوص ، والقراءة الانطباعية ، والنفسية ، واللغوية . . وكلها يقصر عن اظهار ما فى النص من قيم ومعان فى السياق الموضوعى الشامل .

ينهض هذا الاتجاه الجديد فى النقد على المادية الجدلية ، ويتمسك — عبر تطوره — بارتباط الأدب بالمجتمع ، وتعبيره عن بنيته ، واستيعاب قضاياه الاشتراكية ، وتقدمه الانسانى ، وتجدده .

وفى ضوء هذه الرؤية الملتزمة ، يرى العالم فى الابداع الفنى (كما

يرى فى اليقين العلمى) خبرة اجتماعية حية ، تتطلع الى الكمال ، وارادة حرة متحركة ، تنفى الثبات والسلبية ، وتضيف الى الواقع ، والى عوامل الوثوب والنهضة الكامنة فيه ، اضافة كيفية ـ لا كمية ـ بما يدل على استقلالية العمل الأدبى النسبية عن الواقع .

ويرى فى النقد كذلك عملا ايجابيا ، يحلل الابداع ، كشكل ومضمون ، على محك الواقع الاجتماعى والسياق التاريخى ، لاكتشاف القانون الواحد المسيطر عليه ، ويحكم عليه حكما تقييميا .

ان النقد ، هنا ، مثل الابداع سواء بسواء ، حاجة متجددة ، وموقف فكرى ازاء القوى المتصارعة ، لا يختلف عن موقف المبدع بين الرؤى المتقدمة والرؤى المتخلفة .

وحرية الناقد فى أحكامه التقييمية من حرية الكاتب فى التعبير ، ومسئوليته مساوية لمسئولية الكاتب .

* * *

والكتاب الذى نتناوله فى هذا العدد يجمع بين الدراسة الفنية للمعمار الروائى عند نجيب محفوظ ، أو بين البنية الداخلية لصنيعه الأدبى ، وبين الدلالة الاجتماعية والانسانية ، كشفا لقيمته الفنية والفكرية ، المشروطة دائما بظروف نشأته ، تلك التى يفصح عنها الشكل مثلما يفصح عنها الموضوع .

من هنا تكثر التفاتات الناقد الى التماثل والتشابه والتوازى بين المعمار الفنى وبين الطابع الفكرى ، مشيرا الى قدرة البناء الفنى الداخلى على التعبير بحد ذاته عن الأفكار ، كقدرة الخطوط والألوان عليها فى التصوير ، والكتلة والفراغ فى النحت ، والأنغام فى الموسيقى .

والجانب الفنى فى نقد العالم ، الذى يصل به الى المضمون ، يشمل البنية الداخلية ، والصورة الأدبية ، والصياغة الخاصة . ومن خلالها اكتشف الخصائص الفنية المشتركة ، وتجانس المراحل التى اجتازها نجيب محفوظ ، فى الشكل والموضوع والمضمون ، مستبصرا قوانين الواقع أو العالم الواحد ، فى رواياته التاريخية الأولى : « عبث الأقدار » ، « رادوبيس » ، « كفاح طيبة » ثم المرحلة التى بدأت برواية « القاهرة الجديدة » ، وانتهت قبل ثورة ١٩٥٢ بثلاثية « بين القصرين » و « قصر الشوق » و « السكرية » ، وان كان العالم يرى ان « بداية ونهاية » و « الثلاثية » ، بما توفر فيهما من جدة وغنى ، يؤلفان وحدة فنية متميزة ، لا تماثل بقية أعمال هذه المرحلة .

وينتقل الناقد بعد ذلك الى المرحلة الفلسفية ، التى اتجه اليها نجيب محفوظ بروايته « أولاد حارتنا » ، بعد أن توقف عن الكتابة خمس سنين ، أعلن فيها ان الثورة تحقق ما أراده فى مؤلفاته السابقة ، وأنه لم يعد لديه ما يقوله !

تتميز هذه المرحلة الفلسفية بالتجريد ، وبتعدد الأبعاد والمستويات والقضايا الفكرية فى العمل الواحد ، وباحتمالها للتأويل والتفسير على أكثر من وجه .

ورغم ما تتسم به كل مرحلة من هذه المراحل من خصائص محددة ، فان العالم يوضح انها ليست منفصلة ، وانما هى ممتدة ، ومتداخلة .



ففى المرحلة التاريخية نجد المضمون الاجتماعى لمصر فى ظل النظام الملكى والاستعمار والاستبداد ، ونجد الرؤية الفلسفية ، وتنمية الأحداث فى اتجاه مطرد يخضع لزمن معين ، على غرار المرحلة الاجتماعية . بل اننا نجد فيها كذلك ـ وأرجو ألا أكون مخطئا ـ الأفكار النظرية والتحليلات التى تزخر بها المرحلة الاجتماعية ، والمرحلة الفلسفية ، معاً .

كذلك نجد فى المرحلة الاجتماعية التسلسل التاريخى للأحداث ، وقد تعددت تفريعاته ، والزمن المحدد ، والوصف التفصيلى الدقيق .

ولا تغيب السمات التاريخية الأولى ، والمعانى الاجتماعية للمرحلة الثانية ، فى المرحلة الفلسفية ، حيث مظاهر الشقاء ، والضياع النفسى ، ظاهرة ، ولكن دون عناية بتقصى الجزئيات .

ومع هذا فقد كانت المرحلة التاريخية ، فى أدب نجيب محفوظ ، خليقة بوقفة أطول من العالم ، يربط بينها وبين رحلته الأدبية برمتها ، لأن البحث عن الجذور المصرية فى التاريخ الفرعونى ، عند نجيب محفوظ (كما هو عند توفيق الحكيم فى « عودة الروح » وغيرها) يفسر الكثير من المواقف التى وقفها نجيب محفوظ (والحكيم أيضا) ، وأثارت خلافات شديدة فى الوسط الثقافى ولا تزال ، مثل تحفظه من القومية العربية ، وتأييده للصلح مع اسرائيل ، تأكيدا لفكرة الوطنية المصرية ، التى نادت بها ثورة ١٩١٩ ، وتكون نجيب محفوظ فى ظلالها .

ويتناول العالم رواية أو ملحمة « أولاد حارتنا » فى أسطر ، على حين انها تستحق أن يفرد لها فصلا كاملا ، يدرس فيه قصة البشرية ومسيرتها على مهاد الدين والعلم ، وتطلعاتها للحق

والعدل والسلام ، خاصة وانها الرواية الوحيدة لنجيب محفوظ التى صودرت ، ولم يعد بوسع القراء مطالعتها فى كتاب ، بعد أن نشرت مسلسلة فى جريدة « الأهرام » .

أما « اللص والكلاب » فقد قرأ الناقد فيها بعدها الفوضوى ، لا الأصداء الوجودية التى تتردد فيها ، والحس الطاغى بالعبث ، كما تطرحه الفلسفة الوجودية . وفى اطار هذه الفلسفة نفسها يمكن تفسير « السمان والخريف » ، ليس بمأساة الوجدان المتجمد لشخصية عيسى فى عالم متحرك ، ولكن بمأساة الانسان اللامنتمى ، الذى تقطعت صلاته بالعالم . وبنفس هذا القياس حدد العالم قضية « الشحاذ » فى انعدام الانتماء الفكرى .

ويلى هذه الفصول دراسات متفرقة عن عدد من روايات نجيب محفوظ ومجاميعه القصصية : « بين القصرين » ، « الطريق » ، « بيت سيء السمعة » ، « خمارة القط الأسود » ، « تحت المظلة » ، لا شك إنها لو أدمجت فى التقسيم الخاص بالمرحلتين ، الاجتماعية والفلسفية ، وأضاف اليها دراسة عن الجزئين الأخرين من « ثلاثية بين القصرين » ، لبدا الكتاب أكثر تماسكا .

ويمكن إجمال الخصائص أو المميزات الفنية لرحلة نجيب محفوظ بكاملها ، كما ترد فى كتاب العالم ، فى الوصف الخارجى ، والتحليل النفسى ، والتسجيل الذى يقترب من النزعة الطبيعية ، واستخدام المونولوج الداخلى ، أو تيار الشعور ، واللغة المتراوحة بين الرصانة والشعر والشفافية والرمز .

كما يمكن ان نجمل نغماتها الفكرية المتكررة ، أو دلالتها الاجتماعية والحضارية ، فى القدر الذى يحكم الصراع على الأرض ، والمصادفات التى تقع وفق ضرورة حتمية ، والصبوات الماضية ، والمعارك المحتشدة فى الخطوب ، والمفارقات الخفية نتيجة التفاوت الطبقى أو النفسى ، الذى يدين الفرد والمجتمع والبشرية ، والموت فى غير أوانه حين يجيء فى مفتتح العمل الفنى أو نهايته ، والمصائر التى تختلط بغير توقع ، والاحساس بالزمن على أكثر من مستوى ، يشمل التاريخ والجغرافيا ، بما يتضمنه من تقلبات ، تستثار فيها الهموم والأحزان الانسانية ، بحثا عن « الحرية والكرامة والعدالة والمحبة والتقدم والسلام » .

هذا هو المعنى الكلى الذى يفصح عنه عالم نجيب محفوظ ، أو ينبىء به ، فى تعبيره الأصيل عن حياة وطنه ، ووجدان أمته .

ومن الشخصيات هناك أيضا مجموعة من الثوابت ، منها : التنوع ازاء الحدث الواحد ، وتناقضات الأعماق . وهناك المتمرد ، والمتأمل ، والزاهد ، والوطنى ، والاجتماعى . واصطدام الفرد بالآخر ، أو بالمجتمع ، واصطدامهما معا بالعصر ، وبالأقدار الكونية المدلهمة ، التى لا تفرق بين ظالم ومظلوم ، وغلبة الثنائية التوفيقية — بين الدين والعلم ، أو بين القلب والعقل ، والتطلع الى وحدة آسرة تجمع بين النقيضين ، لا تتحقق عادة إلا بالمجاهدة العظيمة ، التى تعرف كيف توحد بين التآلف والتنازع ، وكيف تضع الاصوات المتفرقة فى لحن واحد .

ولأن انتاج نجيب محفوظ منذ صدور كتاب العالم ، يتساوى فى العدد والقيمة — ان لم يفق — مع ما سبق هذا التاريخ ، فإن المؤلف مطالب أمام هذا الابداع الذى تلا سنة ١٩٧٠ ، ومن قبل قرائه ، أن يضع فى كتاب جديد الجزء الثانى من تأملاته فى عالم نجيب محفوظ ، حتى يستكمل رحلته مع هذا الابداع الذى توج جبين صاحبه بجائزة نوبل للأدب ١٩٨٨ .

قضية الشكل الفنى عند نجيب محفوظ

تأليف : د . نبيل راغب

عرض ودراسة : عبد المجيد شكرى

قضية الشكل الفنى من أهم القضايا النقدية التى شغلت مساحة واسعة من دراسات وأبحاث نقاد الأدب ودارسيه ، وهى قضية تكتسب أهميتها من حيث أنه المدخل الصحيح نحو مناقشة مضمون وتحليل العمل الأدبى ونقده نقدا موضوعيا ، وكثيرا ما يطلق على النقد الشكلى عبارة النقد الجديد أو الحديث فهو يتيح قدرا أكبر وأعمق لدراسة العمل الأدبى وهذا يؤدى بالضرورة إلى الوصول لحكم موضوعى ، « فالحكم الموضوعى يفصل العمل عن كل ما عداه من قيم خارجية لينظر اليه هو من داخله وليكتشف ما بداخله من معنى لا يمكن الكشف عنه إلا من خلال تحليل البناء أو الشكل »

ولهذا جاء كتاب الاستاذ الدكتور نبيل راغب دراسة نقدية متميزة متفردة ، اتخذت المسار الصحيح نحو الكشف عن المضمون من خلال تناول الشكل الفنى لابداعات نجيب محفوظ والتى جاءت دراسة تحليلية للأصول الفكرية والجمالية التى قام برصدها . وقد أتاح المنهج الذى اتبعه فى دراسته الفرصة كاملة له لكى ينقد ويفسر ويحلل ويؤصل دون التأثر بالأحكام التى أطلقها النقاد الذين سبقوه الى تناول أعمال نجيب محفوظ ،صحيح أنه قام بتوزيع أعمال نجيب محفوظ على مراحل لا تختلف كثيرا عن المراحل التى توصل الى تحديدها غيره من النقاد من مرحلة تاريخية رومانسيةالى اخرى إجتماعية واقعية ، الى نفسية إلى تشكيلية درامية ، لكنه استطاع عن طريق منهجه التوصل الى نتائج جديدة نابعة بحق من الأعمال ذاتها دون التأثر بأية أحكام سابقة أو كما يقول هو نفسه ان الالتزام بالمناهج التقليدية التى تفترض نظرية معينة ثم محاولة تطبيقها بل وفرضها على الأعمال الفنية يؤدى إلى رفض الأعمال التى لا تتفق والنظرية المفروضة ، وكأن



ميدان النقد تحول الى ساحة قضاء الحكم فيها بالبراءة أو بالادانة طبقا لنصوص قانونية وتقنيات لا تقبل الجدل أو المناقشة.

ولعل من المهم حقا أن نفرد جانبا من دراستنا لكتاب الأستاذ الدكتور راغب لما جاء في مقدمة كتابه للطبعة الأولى التي تناول فيها أعمال نجيب محفوظ بدءا من رواية عبث الأقدار (١٩٣٩) إلى رواية ثرثرة فوق النيل (١٩٦٦) ، ومقدمة الطبعةالثانية التي أضاف فيها أعمال نجيب محفوظ التي أبدعها حتى رواية الحب تحت المطر (١٩٧٣) ، فالمقدمتان دراستان متميزتان لا يجوز إغفالها ، حيث يتضح منها لا مجرد المنهج الذي اتبعه بل وجانب هام من الخطوط العريضة للأعمال التي سيتناولها بالدراسة فيها بعد ، فجاءت المقدمتان جزءا متما ومكملاً لبقية أجزاء الكتاب وتمثلان نسيجا عضويا له لا يمكن فصله.

لقد عمد الأستاذ الدكتور نبيل راغب في مقدمة الطبعة الأولى إلى ابراز النقاط في التالية منهجه :

أولا : أنه ترك التسلسل التاريخي لروايات نجيب محفوظ يشكل الهيكل العام للدراسة حتى يتمكن من وضع يده على التطور الذي طرأ على أعماله عملاً وراء آخر.

ثانيا : أنه لم يحاول استخراج أحكام حتى لا يفرض أي قانون يتنافى ومنهج البحث بل لا حظ وجود خصائص مشتركة بين بعض الأعمال نبعت من التسلسل التاريخي نفسه.

ثالثا : لم يعتمد على أي أحكام سابقة صدرت على أعمال نجيب محفوظ من قبل.

رابعاً : أساس الدراسة بني على فنية الشكل من حيث أنه تكوين جمالي يخضع لكل خصائص التكوين الدرامي من لغة وسرد وحوار ورسم دقيق للشخصيات والعلاقات الحية التي تنشأ بين الموقف والشخصية وبين الأحداث والحبكة وبين اللمحة والأخرى وبين الشكل والمضمون.

خامساً : الشكل والمضمون شيء واحد والفصل بينهما يعني القضاء عليه ولذلك فإن دراسة قضية الشكل لا تعني دراسته منفصلا عن المضمون ، فالمضمون يناقش من خلال دراسته الشكل والشكل يدرس من خلال مناقشة المضمون.

ويرى الأستاذ الدكتور نبيل راغب أن قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ ترجع أساساً إلى استفادته من تجارب السابقين له في ميدان الرواية المصرية ، وتجنبه لأخطائهم الشائعة ويضرب لذلك مثلا بحافظ ابراهيم ومؤلفه ليالي سطيح وقصص جورجي زيدان والمنفلوطي والمازني والدكتور طه حسين ، ويؤكد أن الأدب الوحيد الذي اقترب من شكل الرواية بمفهومه الدرامي العميق هو الدكتور محمد حسين هيكل في رواية « زينب » وعندما جاء نجيب محفوظ استطاع ابداع شكل فني جديد لأعماله المميّزة عن جميع من سبقوه من الكتاب الذين لم يهتموا بالشكل الفني لأعمالهم بينما استطاع نجيب محفوظ ابداع اشكال جديدة وابتكار أساليب حديثة لم يستقيها من الأشكال الأدبية للرواية أو من سبقوه بل جاءت نتيجة مراحل التطور الخلاقة الذي مر ولا يزال يمر بها.

ويعدد الأستاذ الدكتور نبيل راغب في مقدمة الطبعة الثانية لكتابه فيؤكد أن تقسيم المراحل التي اعتمدت عليها دراسته لا يعني الانفصال الكامل بين مرحلة وأخرى بالرغم من أنها تبدو متميزة بملامح عامة معينة.

قسم الأستاذ الدكتور نبيل راغب مراحل التطور الفني لإبداعات نجيب محفوظ الروائية إلى عدة مراحل هي :

١ - المرحلة التاريخية الرومانسية وتشمل روايات عبث الأقدار ، رادوبيس ـ كفاح طيبة.

٢ - المرحلة الاجتماعية الواقعية وتشمل روايات القاهرة الجديدة ، خان الخليلي ، زقاق المدق ، بداية ونهاية ، بالاضافة إلى الثلاثية . ١ - بين القصرين . ٢ - قصر الشوق . ٣ - السكرية.

٣ - المرحلة النفسية المبتورة وتشمل رواية السراب وحده.

٤ - المرحلة التشكيلية الدرامية وتشمل روايات أولاد حارتنا ، اللص والكلاب ، السمان ، والخريف ، الطريق ، الشحاذ ، ثرثرة فوق النيل ، ميرمار ، المرايا ، الحب تحت المطر.

[أولا : المرحلة التاريخية الرومانسية]

(١) عبث الاقدار :

وتشمل روايات عبث الأقدار ، رادوبيس وكفاح طيبة ويسجل الدكتور نبيل راغب لكاتبنا الكبير نجيب محفوظ اهتمامه الفائق بشكل الرواية منذ بداية هذه المرحلة وهو مالاحظة في رواية عبث الأقدار ، وقد بدأ بفقرة واحدة كلها إطراء وإشادة باهتمام نجيب محفوظ بشكل الرواية قبل أن يسجل بعد ذلك العديد من أوجه النقد اللاذع للرواية ، ففي مجال الأشادة بالعمل يقول :

- يبدوا اهتمام نجيب محفوظ بشكل الرواية في « عبث الأقدار » اهتماما فائقا فهو يعمل مافي وسعه كفنان يجعلها بناءا هندسيا رائعا متماسكا لا تعتوره نتوءات ، ولذلك كانت الشخصيات كلها موضوعة في خدمة القضية ، لم يقدم شخصية واحدة سواء كانت ثانوية أو أساسية إلا وكان لها دور معين في ابراز تماسك الشكل،ودفع الحوادث بحيث تتفاعل كلها على بعضها وتنتج في نهاية الأمر الأحساس العام بهندسة الشكل.

لكنه بعد ذلك مباشرة بدأ في رصد مارآه سلبيات في العمل منها :

١ – إهمال الجانب الدرامى للرواية فالأحداث كلها تدور فى مجال الحوادث الجبرية وتبعد عن دائرة الفعالية الدرامية .

٢ – لم يكن هناك تناقض داخل الشخصيات يبرز التفاعل الانسانى مع الأحداث .

٣ – كانت مثالية مطلقة لا تحيد عن الهدف الأسمى وهو التفانى فى خدمة خوفو فرعون مصر .

٤ – كانت التضحية بالنفس فى بعض الأحيان تجنح إلى الرومانسية المتطرفة فجاءت الشخصيات كلها ملحمية لا تتغير ولا تصارع نفسيا وتنزل لصراع القدر .

٥ – هناك التزام بالحياة فى وصف خطا الصراع وتعميقه بل ويتجاوز الحياة إلى المثالية المطلقة فى تبجيل طرفى الصراع وجاءات نتيجة الصراع متمشية مع منطق الأقدار .

٦ – هذه المثالية كانت تتسبب فى بعض الأحيان فى توقف الحدث .

٧ – الأهتمام بتصوير الجو المثالى تسبب فى ايجاد بعض الثغرات فى البنيان الجميل للرواية .

٨ – غلبة الأسلوب الانشائى المتميز بالمحسنات البديعية واللفظية على أجزاء كثيرة من الرواية أدى إلى اثقال التكوين الدرامى للموقف بنتوءات تقلل من حيويته وجمال تكوينية .

٩ – شخصية الكاتب تتدخل تدخلا مباشراً فى السياق الدرامى .

١٠ – لم ينج الكاتب من إغراء التاريخ والتوغل فى تفاصيله الدقيقة ومتاهاته الكثيرة ولذلك كان من الممكن حذف فصول كاملة مثل الفصل الحادى عشر دون أن يتأثر الهيكل العام .

١١ – كان المنهج الديالكتيكى فى بعض الأحيان سببا فى تركيز الكاتب على الحوار الفلسفى الذى يقارع الحجة بالحجة .

١٢ – كان من الصعب فى بعض أجزاء الرواية التفريق بين عبث الأقدار وتصرفات الشخصيات .

١٣ – هناك جنوح إلى التقريرية نتيجة جنوح الكاتب إلى تأكيد مواقف بعينها وتحكم الأقدار فيها .

هذا ويخلص الأستاذ الدكتور نبيل راغب إلى النتيجة التالية :

أنه لم يكن هناك بطل بالمفهوم التقليدى يربط أحداث القصة وشخصياتها سوى القدر نفسه الذى تحكم فى مصائر الشخصيات منذ البداية وسارها فى الطريق الذى رسمه حتى النهاية .

(٢) رادوبيس :

وينتقل الناقد د . نبيل راغب الى رواية رادوبيس ثانية روايات المرحلة التارخية الرومانسية ، وهنا نجده أقل عنفا فى نقده فهو من البداية يقول إنها تتكون من خطوط أساسية واضحة وتكاد تقود كل شخصية أحد تلك الخطوط ، والصراع بينها متشابك بين تلك الخيوط حتى تبلغ الذروة ثم تنحدر حتى تنحل الخيوط بانتهاء بعضها وخروج بعضها من الواقع الفنى إلى الحياة العادية ، ويضع القارىء نفسه على مجرى الصراع الأساسى فى الرواية بين الكهنة والملك أو بين الدين والسلطة وهو لم يحاول تقدم تقرير مفصل عن هذا الصراع بل ترك شخصيات العامة من الناس تقدم هذا الوصف من خلال حوار مدروس ، أما الشخصيات الثانوية فاتبع فى تقديمها منهج التقرير السريع حتى لا يتسبب فى توسيعات لا لزوم لها . ويؤكد الأستاذ الدكتور نبيل راغب أن بناء القصة كان بناء كلاسيكيا ، فكل الشخصيات تتفاعل مع الأحداث بدون استثناء ، والملك يمثل بطل المأساة فنشعر نحوه باحساسات الخوف والشفقة ، فهو حتى النهاية يحافظ على كبريائه ولا يخشى غضب الجماهير ولا يهرب من قدرة المحتوم ، لكنه بالرغم من هذه الكلاسيكية الصارمة إلا أن المضمون كان رومانسيا خالصا فمعظم الشخصيات كانت تدور فى فلك الحب وكأن الحب هو البطل الفعلى للرواية ، وهو يقدم صوره الفنية ببراعة كاتب السيناريو ويجعل البناء الفنى للقصة متماسكا وهو لم يضع فى قصته أية لمسة تهبط بالقارىء إلى أرض الواقع ، وكانت نظرته نظرة مثالية تماماً هذا ويخلص الأستاذ د . نبيل راغب الى القول :

– إنه بالرغم من أن نجيب محفوظ كان يكتب رواية تاريخية إلا أنه جعل السيادة للفن .

(٣) كفاح طيبة :

يعود الأستاذ الدكتور نبيل راغب فى نقده لرواية كفاح طيبة إلى رصد عدد كبير مما راه نقط ضعف فى شكل ومضمون الرواية ، مثلما فعل فى رواية عبث الأقدار ، وعكس ما فعل من تسجيل اعجابه برواية رادوبيس ، فهو يرى أن نجيب محفوظ لم يلتزم بالبناء الكلاسيكى للرواية ، وقدم عرضاً مصورا لكفاح أحمس وأجداده ضد استعمار الهكسوس ، وتحولت الشخصيات بذلك إلى أنماط لا تتغير ، وكان المجرى الأساسى للصراع بين المصريين وملكهم سيكنترع ومن بعده أحمس وبين الهكسوس ، وكان يملأ فجوات الصراع بالوصف الدقيق مما أخل بالشكل المتماسك للرواية ، وخرج الحوار إلى المباشرة الصريحة وجاءت بقية الشخصيات نمطية ، ولم يكن نجيب محفوظ موضوعيا فى تصوره لشخصيات المصريين ، وترك الواقع الذى يعايشه أثناء كتابة الرواية يؤثر على المادة الفنية ، فجاءت رؤيته الفنية ناقصة بل هو قد هبط بمستوى السرد إلى مستوى التقرير الصحفى المباشر المسطح مهملا الصور الفنية اللازمة والرموز البعيدة والايحاءات القريبة مما ينتج عنه سطحية التعبير وسذاجة العرض .

ومع ذلك يعود الأستاذ الدكتور نبيل راغب الى إنصاف نجيب محفوظ فى نهاية دراسة لرواية كفاح طيبة ، وإن جاءت كلماته متناقضة إلى حد ما مع ما سبق عرضه فيقول :

– لقد كان خط الصراع بين المصريين والهكسوس هو الخط الأساسى الآخر الذى تركز فى قصة الحب التى ترعرت بين أحمس وأمزيدس ملأ الفجوات التى نتجت عن هذين الخطين بوصف المعارك التاريخية .

لكنه يعود لإبداء إعجابه برواية رادوبيس التى يرى أن نجيب محفوظ لم يدخل فيها شخصية إلا وكانت مساهمة فى دفع الأحداث إلى نهايتها ولم يقدم حدثا إلا وكان عاملا من عوامل التأثير فى فنية الشكل وهذا ما نفتقده فى رواية كفاح طيبة إلى حد كبير .

ثانياً : المرحلة الاجتماعية الواقعية :

١ – القاهرة الجديدة :

رواية القاهرة الجديدة هى أولى روايات نجيب محفوظ التى بدأ بها المرحلة الأجتماعية الواقعية فى مسيرته الإبداعية ، ويقول الدكتور نبيل راغب إن نجيب محفوظ لم يتخذ شكلا محددا يتفق وطبيعة مضمونها ، فهو أحيانا يتجه نحو تكنيك الرواية الاجتماعية فى وصف ظروف المجتمع الفاسد فى الثلاثينات دون اعتبار ملحوظ لرسم الشخصيات وجعلها تنبض بالحياة ، ثم يترك هذا المنهج الإجتماعى ويقترب من دائرة الدراما عندما يبدأ الاهتمام بشخصية واحدة وتركز الأضواء عليها وهى شخصية محجوب عبد الدايم .

ويسجل د . نبيل راغب فى بداية دراسته أن نجيب محفوظ فى هذه الرواية لم يكن قد إختار طريقته الخاصة بعد فهو يفتتح روايته بالاسلوب التقليدى فى تقديم الموقف لكنه يسجل له أنه جعل نهاية روايته متمشية مع الخطوط الأساسية فى الرواية التىتشكل النسيج القصصى لها ، إحسان شحاته ومحجوب عبد الدايم ومن ورائهما ظروفهما الاجتماعية تدفعهما إلى هاوية الهوان دون ان يستطيعا لها دفعا .

وكان الشكل العام للرواية يتشكل حسب خط الصراع بين الانسان والظروف أو بين البطل والمجتمع لكن دور البطولة المطلق والمؤثر فى البناء العام عقد لواءه للمجتمع الذى يتلاعب بمصائر الأفراد سواء كانوا فقراء أم أغنياء ، وهو قد تجنب الشكل المشوش للرواية الاجتماعية وكانت النهاية منطقية مع البدايات الأولى .

(٢) خان الخليلى :

يقوم بناء رواية « خان الخليلى » كما يقول الأستاذ الدكتور نبيل راغب على الشخصية المحورية فى الرواية ودراسة الأعماق النفسية والأبعاد الاجتماعية والمؤثرات السياسية التى تتصل بهذه الشخصيات سواء من بعيد أو قريب ، والرواية كلها تحكى من خلال نظرة البطل إلى الأحداث الخارجية وتأثير هذه الأحداث الخارجية على الانفعالات والهواجس التى تدور فى نفسه ، لكنه يلاحظ أن الجانب الأجتماعى من الشخصية المحورية (أحمد عاكف) ارتبط بالواقعية المسرفة فى الوقت الذى ارتبط فيه الجانب النفسى بالرومانسية المسرفة ، وأن نجيب محفوظ جعل دور القارىء دورا سلبيا وجعله يتجاوب عاطفيا لاعقليا إلا أنه يسجل لنجيب براعته فى اتباع المنهج الدرامى الأصيل ، فهو لا يقتصر على استعمال أسلوب الوصف الداخلى والخارجى معا ، ولكنه يستعين بتنويعات أخرى لكى تظهر الجوانب الأخرى من شخصية البطل بأن يمنح القارىء ايحاءات مختلفة من بدء القصة تسرى فى وجدانه مع الأحداث بحيث يثير الحاسة السادسة عنده ويجعله يترقب ويتوقع فى غموض ما سوف تأتى به الأيام من محن وشدائد دون أن يقول ذلك ، ويقول الأستاذ الدكتور نبيل راغب :

– وهذه الطريقة الدرامية الأصيلة عند نجيب محفوظ تجعله يقف على قدم المساواه مع كبار كتاب القصة العالميين المعاصريين .

ومع ذلك فهو يعود إلى القول بأن نجيب محفوظ قد عاد الى عصر المنفلوطى فى تقمّص شخصية الواعظ كما وقع فى خطأ التقرير المباشر ، وجعل القدر هو الأساس وإرادة الانسان عبارة عن أكذوبة كبيرة كما أن اهتمامه برسم جوانب شخصية البطل وبعض الشخصيات الثانوية طغى على الاهتمام بالبناء الفنى للرواية .

(٣) زقاق المدق :

يقول الدكتور نبيل راغب وهو بصدد تقديم دراسته المتأنية لهذه الرواية :

– إننا إذا قسنا « زقاق المدق » بمقياس المدرسة الاجتماعية فى الرواية التى عاصرت تشارلز ديكنز فى انجلترا والمدرسة الطبيعية التى عاصرت إميل زولا فى فرنسا نجد أن زقاق المدق تقف على قدميها كدراسة فنية لقطاع من المجتمع المصرى أثناء الحرب العالمية الثانية بما تحويه من نماذج فريدة ومختلفة

والبطل الحقيقى فى الرواية هو الزقاق نفسه ، وقد مزج نجيب محفوظ الفن بالدراسة الاجتماعية مزجا يستحيل الفصل بينهما فالطبقة الاجتماعية لها تأثير كبير أثر على نظرة الشخصيات الى بعضها البعض وبالتالى على شكل تصرفاتها ما يكون له مباشر على الشكل النهائى للرواية . وشكل الزقاق الاجتماعى هو الشكل الفنى للرواية ولهذا يقول الأستاذ الدكتور نبيل راغب .

– ولذلك يجب ألا نطبق قواعد المنهج الدرامى على زقاق المدق وإلا غمطناها حقها . . ومن هنا كان من المستحسن إخراج مقاييس نقدية جديدة من العمل الفنى ذاته حتى لانفرض عليه أحكاما خارجية عن بنيانه وشكله العام .

(٤) بداية ونهاية :

يتحدث الدكتور نبيل راغب عن بداية ونهاية باعتبارها رواية إجتماعية يلعب فيها المجتمع دور القدر الذى فرض على الشخصيات وحاولت الهروب منه لكن النتيجة المنتظرة كانت القضاء عليها فالنزول إلى ساحة القدر لمبارزته هو خطأ البطل التراجيدى الذى تمثل فى حسنين ، ومن هنا كان الخط الدرامى عميقا ومسيطرا على الحوادث اكثر من الظروف الاجتماعية مما جنب الشكل العام للرواية العيوب التى تتصف بها الرواية الاجتماعية من نتوءات بارزه وقصص ثانوية وشخصيات لا تفيد تطوير الأحداث ولا تساعد على تكامل الشكل الفنى وعضويته بقدر ما يبرز ملامح المجتمع الذى تصوره القصه فى مرحلة معينة من مراحل تطوره .

ويسجل الناقد الدكتور نبيل راغب لنجيب محفوظ قدرته الفائقة على توزيع اهتمامه على جميع شخصيات روايته توزيعا عادلا ولذلك بدت أمامنا الأسرة . . الأم والأبنة والأخوة الثلاثة وكأنها البطلة الحقيقية (الأسرة) التى حاول الكاتب ابراز معالمها وظروفها وكان اهتمامه بأعضاء الأسرة كبشر أكثر منهم ككائنات إجتماعية وبذلك أبرز الخيط الدرامى الأساسى للأحداث مما جنبه الدخول فى متاهات جانبية تبعده عن الشكل العام .

(٥) الثلاثية :

يركز الدكتور نبيل راغب فى حديثه عن الثلاثية على انها عمل كبير ينتمى إلى المدرسة الواقعية ، وهو يفرق بين الثلاثية ورواية « اللص والكلاب » باعتبار ان الكاتب يكتفى فى الثلاثية بالنظرة الشاملة للحدث النفسى بينما يكتفى فى الثانية ــ اللص والكلاب ــ باللمحة السريعة التى تضيف ضوءا سريعا إلى الموقف والشكل كله ــ والبناء الفنى فى الثلاثية يتركز على المونولوج الداخلى والديالوج الدرامى ولم تكن الاضافات التقريرية التى إستعملها نجيب محفوظ فى سد الفجوات بين المونولوج والديالوج لتعوق التدفق الدرامى للأحداث الناتج عن تصرفات الشخصيات واحساساتها .

وخط الصراع الأساسى فى الرواية كان بين الجيل القديم والجيل الجديد ، أو بين العادات الموروثة والتقاليد الثابتة وبين التيارات الوافدة مع انتشار التعليم بين أفراد الجيل الجديد ، ويسير خط الصراع الأساسى هذا طوال الثلاثية لاعبا دور العمود الفقرى فى ربط أحداث القصة بظروف الشخصيات وتكوينها النفسى ، هذا بالإضافة ان العامل البيولوجى المتمثل فى عنصر الوراثة الذى يفرض على الشخصيات طريقة تفكير معينة ، ووجدانا من نوع معين بالإضافة الى العامل الإجتماعى الذى يفرض نفسه بالضرورة ، ونجيب محفوظ يحرص على إظهار الأثر الأجتماعى فى نفسيه شخوصه وهنا يتساءل الأستاذ الدكتور نبيل راغب :

– فأين الواقعية الأمينة التى يتشدق بها النقاد ؟ إن وصف أحياء الحسين والنحاسين وقاهرة المعز الدقيق بتفاصيله التى تخفى عن الملاحظ العادى لا تعنى الواقعية الامينة لانها لم تطغ على تيار الشعور فى وجدان الشخصيات كلها فلم يخلق نجيب محفوظ كل هذه الأجواء بتفاصيلها الدقيقة فى الرواية إلا ليستغلها كخلفية إجتماعية ومهاد لصورة الشخصيات النفسية .

وفى الجزء الثانى من الثلاثية « قصر الشوق » تستمر الرحلة فى وجدان أسرة السيد أحمد عبد الجواد لكننا نحس بوطأة الزمن ومرورة على كاهل أحمد عبد الجواد والصراع بين القديم والجديد يتخذ له شكلا آخر فالصراع المباشر وجها لوجه ليس له وجود بل اتخذ التطور نحو الجديد طابع الحتمية ويستمر هذا التيار موجودا ساريا فى الثلاثية

حتى يبدأ القديم فى الاندثار فى « السكرية » ويسيطر الجديد على الموقف كله وهكذا دائما ينتصر التطور لأنه يقف مع تيار الزمن فى صف واحد ، وفيها نجد كمال أحمد عبد الجواد يأخذ على عاتقه مهمة البحث عن الحقيقة وكأنه مسئول عن الجنس البشرى كله ، وكان البحث عن الحقيقة هو الأساس الذى تفرع منه خط الصراع الأساسى فى الرواية بين القديم والجديد .

لكن الناقد الدكتور نبيل راغب يسجّل فى دراسته المفصلة عن السكرية أن أثرها فى نفس القارىء تعليمى أكثر منه اثر نفسى فهناك أجزاء كثيرة من الشكل تضيف الى معلوماتنا الكثير من الدراسة عن الحقبة التى سبقت الحرب العالمية الثانية لا تخلو من الأثر النفسى الذى يضاف إلى وجدان القارىء ويصبح بعد ذلك جزءا لا يتجزا من إحساسه العام بالحياة .

هذا وينهى الأستاذ د . نبيل راغب دراسته المتأنية عن الثلاثية بقوله :

– وهكذا بعد هذه المرحلة الخالدة يصل بنا نجيب محفوظ إلى الاحساس الأبدى الرائع وهو أن الموت والميلاد قناعان لوجه واحد هو الحياة نفسها ، ذلك الاحساس الذى لم يكن يتسنى لأى باحث اجتماعى ، وانما نبع من صميم فنان أصيل أوتى الكثير من بُعد الرؤية وأصالة المنهج وعمق الاتجاه .

ثالثاً : « المرحلة المبتورة »]

اعتبر الدكتور نبيل راغب رواية « السراب » رحلة قائمة بذاتها ، لكنها مرحلة مبتورة لأنه لم يستمر فى هذا الاتجاه ولم يبدع رواية سيكلوجية غيرها وهى الرواية الوحيدة التى كتبها نجيب محفوظ بضمير المتكلم ، والخط الأساسى فى هذه الرواية يتمثل فى عقدة البطل من جهة أمه فهو لا يستطيع أن ينفصل عنها ، ومن جهة زوجته التى لا يستطيع الاتصال بها جنسيا ، ولم تكن الرواية مجرد دراسة جافة لعقدة أوديب فى العصر الحديث لأنها أخضعت أدوات علم النفس لدراسة الفن نفسه ولذلك وكما يؤكد الأستاذ الدكتور نبيل راغب فقد تكاملت الرواية كعمل فنى أكثر منه دراسة نفسية بحكم أنها رحلة داخل وجدان البطل .

رابعاً : « المرحلة التشكيلية الدرامية »]

وتشمل تلك المرحلة طبقا لتقسيم ورؤية الدكتور نبيل راغب روايات أولاد حارتنا واللص والكلاب والسمان والخريف والطريق والشحاذ وثرثرة فوق النيل وميرمار والمرايا وحب تحت المطر ، يؤكد فى نفس الوقت أن تقسيمه لمراحل إبداع نجيب محفوظ إلى مراحل أربع تبدأ بالرومانسية وتمر بالواقعية ثم النفسية وتنتهى بالدرامية لا يعنى الانفصال النهائى بين كل مرحلة وأخرى لأنها مراحل متداخله ومتشابكة داخل نسيج روائى معقد ينبع من وجدان نفس الكاتب الذى تحكمه نظرة شمولية إلى الكون والأحياء بصفة عامة .

ويمضى الدكتور نبيل راغب فى تأكيد فكرته فيقول :

– بل إن المنهج الرمزى الذى بدا خافتا فى أواخر المرحلة الواقعية وبلغ أعلى درجاته فى أولاد حارتنا . نجده يستمر بنفس الدرجة حتى آخر روايات نجيب محفوظ « ميرامار » و « المرايا » و « الحب تحت المطر » .

أولا : [أولاد حارتنا]

ونجيب محفوظ قد خرج عن الخط المألوف الذى بدأه فى رواية القاهرة الجديدة فنحن لا نجد أى أثر للمضمون الاجتماعى الواقعى ، وأولاد حارتنا رواية أجيال لكنها ليست أجيال أسرة واحدة بل هى تتسع لتشمل الانسانية كلها كأسرة واحدة نتتبع تطورها وتاريخها على مر العصور والأزمان ، كما أنه يعتمد على الجانب الميتافزيقى الرمزى . . هذا ويشبه الأستاذ الدكتور نبيل راغب الشكل الفنى لرواية أولاد حارتنا بأنه مثل القطار الذى يركبه القارىء كسائح فى رحلة الحياة منذ بدء الخليقة حيث يمر بمحطات فى الطريق هى الأحداث ونقاط التحول متمثلة فى العصور المتوالية التى مثلها كل من أدهم وجبل ورفاعة وقاسم وعرفه ، وسرعان ما تختفى ولكنها فى الواقع الزمنى لم تختف مطلقا فكل ما حدث أن القارىء مر بها فقط فغابت عن أنظاره لكن الشكل الفنى للرواية يؤكد وجود الماضى بأحداثه التى لا تضيع لسبب بسيط أن القارىء يعيش نفس الزمن الذى عاشه أدهم منذ بدء الخليقة ، وإن كنا تعودنا على تقسيمه إلى ماضى وحاضر ومستقبل . .

ورواية أولاد حارتنا تنقسم إلى خمس حكايات متتالية هى حكاية أدهم وجبل ورفاعة وقاسم وعرفة ، والخط الدرامى الذى يربط تلك الحكايات لم يكن صادراً عن الشكل الفنى للرواية بقدر ما كان نابعا من مفهوم نجيب محفوظ للتاريخ الأنسانى ورواية أولاد حارتنا فى رأى الأستاذ الدكتور نبيل راغب هى ملحمة البحث عن الفردوس المفقود وأبطالها لقوا كل ألوان الاضطهاد والعنت والأرهاب من أجل الأرتقاء بالانسانية الى وضع أفضل .

ويسجل الدكتور نبيل راغب العديد من اللمسات التشكيلية التى ركز عليها نجيب محفوظ فى أولاد حارتنا فهو يستغل اللمسات التشكيلية المكثفة التى تمد المواقف التالية بشحنة درامية تمكنها من الاستمرار والاندفاع والحيوية واللمسة التشكيلية التى تربط الماضى بالحاضر بالمستقبل فى وحدة موضوعية ترمز إلى الوحدة الدرامية العامة للشكل الفنى كما ترفع اللمسات التشكيلية فى بعض الأحيان الى درجة الكثافة الشعرية المشحونة بالمعانى وظلالها بالصور وألوانها بالايحاءات ولمساتها ، كما يؤكد على أن هذه اللمسات التشكيلية قد منحت الرواية الايقاع المميز لها كما ان نجيب محفوظ قد أخضع المضمون التاريخى لحتميات التشكيل الرمزى والبناء الدرامى .

[ثانيا : اللص والكلاب] :

الصراع الأساسى فى رواية اللص والكلاب صراع بين اللص سعيد والمجتمع والدكتور نبيل راغب يعتبر رواية اللص والكلا نقطة تحول فى تاريخ الرواية العربية التى كانت حتى هذه الرواية تعتنى بالوصف الخارجى للشخصيات والأحداث وتركز على الصراع الذى يدور بين الشخصيات فى المجتمع وعلى ملامحه الخارجية بالذات دون أن نلقى الضوء على ما يدور داخل الشخصية وانعكاسات الظروف الخارجية على التكوين النفسى لها ، لكن نجيب محفوظ يقدم لنا البطل من الداخل والخارج فى نقطة واحدة .

ويخلص الدكتور نبيل راغب الى القول :

– وهكذا يدخل نجيب محفوظ باللص والكلاب ميدانا جديدا فى عالم الرواية العربية غير متأثر بالواقعية الطبيعية التى تهتم بوصف تفاصيل الحياة وظروفها الخارجية الدقيقة ولا يتأثر بالمدرسة النفسية التى تهتم بوصف مجرى الشعور فى داخل الشخصيات حتى لو كان هذا على حساب عضوية الشكل الفنى للقصة ، لكنه يضع كل جهده فى سبيل خدمة العمل الفنى .

وينهى ناقدنا دراسته عن رواية اللص والكلاب بقوله :

– لقد فتح نجيب محفوظ فتحا جديدا فى الرواية العربية دخل بعده الميدان بروائعه المعروفة الحديثة السمان والخريف والطريق والشحاذ ثم ثرثرة فوق النيل .

[ثالثاً : السمان والخريف]

وهنا يعود الاستاذ الدكتور نبيل راغب إلى الحديث عن أبعاد المرحلة التى أسماها المرحلة التشكيلية الدرامية حيث أخضع



ن . محفوظ

نجيب محفوظ المجتمع فى هذه المرحلة للدراما ولم تعد للدراما القيمة الزخرفية التى تحيط المجتمع بهالة من الفن ، بل أصبحت الدراما عنصرا فعالا فى التكوين العضوى للرواية نفسها تشكله وتبرزه وتخضعه لحتميات الشكل الفنى دون مساس بالمضمون الذى لا ينفصل بأى من الأحوال عن الشكل .

والافتتاحية الرواية كانت حريق القاهرة ، وقد جاءت تحمل شحنة درامية هائلة والموقف يحمل بداخله كل مقومات الصراع الدرامى الذى سيستمر حتى نهاية القصة .

ويسجل الدكتور نبيل راغب ملاحظاته عن السرد القصص داخل الافتتاحية فيؤكد بعده عن التقرير الإنشاء وهو ينتقل

من الحوار بين الشخصيات الى الحوار النفسى بين الانسان وذاته لكى تتكامل الشخصية أمامنا من الخارج ومن الداخل ورواية السمان والخريف فى رأى الناقد تطوير رائع لقضية الشكل عند نجيب محفوظ جنح فيها الى التكثيف التعبيرى والرمز الموحى والصورة الخفية والخط الدرامى الواضح .

[رابعا : الطريق]

ويتحدث الاستاذ الدكتور نبيل راغب عن رواية الطريق باعتبارها تتويجا لمرحلة نجيب محفوظ فى التركيز على الخط الدرامى الرئيسى الذى يلعب دور العمود الفقرى للأحداث وربطها بالشخصيات وقد إتهم النقاد نجيب محفوظ بأنه لم يلتزم بقضايا المجتمع فى هذه الرواية مثلما كان الحال مع روايات مرحلة الواقعية الاجتماعية لأن مضمون رواية الطريق جاء مضمونا فلسفيا أكثر منه إجتماعيا ، وقد حفلت الرواية بمسحه تشاؤمية لكن الرواية فى رأى الأستاذ الدكتور نبيل راغب تحمل فعلا مضمونا فلسفيا والشكل الفنى الذى إختاره نجيب محفوظ لذلك المضمون الفلسفى ساعد على إبراز الرواية كعمل فنى بحيث يخضع لكل مقومات الشكل الفنى دون الانصياع وراء القضايا الفلسفية التى قد تؤثر على جمال التكوين العضوى للشكل العام للرواية وتنحى به إلى التجريد بعيدا عن التجسيد الحر .

[خامساً : نظرة على الشحاذ ــ ثرثرة فوق النيل ــ ميرمار ــ المرايا ــ الحب تحت المطر] :

وفى رواية الشحاذ يلحظ الدكتور نبيل راغب أن نجيب محفوظ قد أثبت أنه قادر دوما على تطوير أدواته التى يستخدمها فى إبراز ملامح الشكل الفنى لروايته دون التقيد بقالب معين مثلما يفعل كتاب القصة التقليديون ، فهو قد جعل من وجدان بطله عمر الحمزاوى بؤرة الاحساس الدرامى فى الرواية كلها . قد قام وقد سجل الناقد ملاحظاته فى عرض مقارن دقيق بين روايات الشحاذ وثرثرة فوق النيل واللص والكلاب والسمان والخريف والطريق ، ففى رواية اللص والكلاب نجد الأحداث النفسية والاجتماعية تدور حول شخصية سعيد مهران ، وفى رواية السمان والخريف يتركز الأحساس الدرامى تجاه كل المواقف فى وجدان عيسى الدباغ ، وفى رواية الطريق ينبع البناء التشكيلى للرواية من احساسات صابر الرحيمى وتصرفاته ثم فى الشحاذ حيث يتركز بؤرة الأحداث والمواقف والشخصيات كلها فى وجدان عمر الحمزاوى ، وأخيرا فى رواية ثرثرة فوق النيل نجد أن الأحداث كلها حتى أحداث التاريخ تتركز فى وجدان البطل ، وينظر القارىء إلى المواقف والشخصيات من خلال وجهة نظر البطل نفسه وكان من أثر هذا الاتجاه العام فى المرحلة الأخيرة عند نجيب محفوظ أن تميزت أعمال هذه المرحلة بعروض درامية شاملة كانت تفتقدها المرحلة الاجتماعية الواقعية .

وعن الشكل الفنى أيضا يسجل الأستاذ الدكتور نبيل راغب رأيه عن روايات تلك المرحلة . . ففى رواية ميرمار يلحظ تكنيكا جديدا يعتمد على سرد المحتوى مرات متعددة من وجهة نظر الشخصيات الأساسية فى الرواية لكن يسجل ما رآه هبوطا بمستوى الرواية فى بعض أجزائها إلى مستوى الرواية التسجيلية ، فقد اعتمد الشكل الفنى عنده على بانوراما إجتماعية عريضة للغاية جمع فيها كل فئات المجتمع تقريبا وامتدت مسافة زمنية طويلة منذ ثورة ١٩١٩ حتى هزيمة ١٩٦٧ وفى رواية « المرايا » لا نجد شخصيات بالمفهوم الدرامى للاصطلاح بل مجرد أنماط إجتماعية تجسّد صراعات المجتمع المصرى وارهاصاته منذ مطلع القرن الحالى ، وينتقل الاستاذ الدكتور نبيل راغب إلى رواية الحب تحت المطر فيؤكد ان المجتمع فى هذه الرواية يعود مرة أخرى ليلعب دور البطولة وتتداخل المراحل أوضح ما يكون فى هذه الرواية ويرجع مع هذا إلى إهتمامه البالغ بقضية الشكل الفنى فقد يكون المضمون تاريخيا رومانسيا أو واقعيا نقديا أو نفسيا تحليليا أو تعبيريا انطباعيا ، ولكن الكلمة الأخيرة للشكل الفنى الذى يخرج هذا المضمون إلى الوجود ولكن هذا لا يعنى أن المضمون يتغير بينما يظل الشكل كما هو لأن العمل الأدبى لا يحتمل أى انفصال بين الشكل والمضمون . . وفى رواية « الحب تحت المطر » يتضح مدى ارتباط الفنان بمجتمعه وعصره وكيف يتحول إلى أداه لتجسيد مرحلة المخاض التى يجتازها الوطن بعد الخامس من يونيو ايذانا بالميلاد الجديد .

[كلمة أخيرة :]

إن كتاب قضية الشكل الفنى عند نجيب محفوظ دراسة تحليلية لأصولها الفكرية الجمالية ، قد جاء بحق دراسة موسوعية أكاديمية جادة ، لم يتأثر فيها الناقد بأحكام النقاد الذين أصدروا أحكاما على أعمال كاتبنا الكبير ، بل هو قام بتحليل أعمال نجيب محفوظ كأعمال فنية لعواملها الأولى ، وقد رصد الأستاذ نبيل راغب فى نهاية دراسته عددا من الملاحظات التى جاءت كتلخيص سريع للدراسة :

١ ــ لم يحاول نجيب محفوظ أن يفرض وجهة نظر شخصية على أحد المواقف أو الشخصيات بل ترك العمل يشكل نفسه بنفسه .

٢ ــ استغل نجيب محفوظ أدوات الشكل الفنية فى إثارة إحساسات معينة لدى القارىء تجاه أعماله دون التصريح بوجهات نظر معينة كما فعل من سبقوه .

٣ ــ ابتدع نجيب نجيب محفوظ شكلا فنيا جديدا ربما يتضمنه من شخصيات تنبض بالحياة وحوار منطلق يكشف ملامح الشخصيات الداخلية والخارجية ومواقف درامية ذات أبعاد عميقة تضيف خصوبة وثراء للشكل العام لأعماله .

٤ ــ مايزال نجيب محفوظ قادرا على العطاء والاستمرار فقد واصل مسيرته بإضافات جديدة بعد رواية الحب تحت المطر من بينها « حكايات حارتنا » و « وقلب الليل » و « حضرة المحترم » وغيرها ، وجميعها تعمق المجرى الروائى الذى يجمع الخطوط الاجتماعية والنفسية والميتافيزقية فى وحدة لا تعرف الأنفصام .

٥ ــ استطاع نجيب محفوظ أن يحتل بجدارة مكانة الرائد للرواية المصرية والعربية .

مؤامرة ضد التاريخ المصرى القديم

مختار السويفى

وقف مناحم بيجين بجوار الرئيس محمد أنور السادات فى منطقة الأهرام فى إحدى زياراته لمصر ، وأشار إلى الهرم الأكبر ـ هرم خوفو العظيم والمعجزة التى تتحدى الزمن ـ وقال بكل ما كان فى استطاعته من الفخر والتعالى : « ان أجدادى هم الذين بنوا هذا الهرم ! » . . فابتسم الرئيس السادات ولم يقل شيئا . . !

هذا كلام معروف وسبق نشره بالصحف المصرية ، بل وردددته وكالات الأنباء الأجنبية العالمية التى رافق مندوبوها بيجن والسادات أثناء تلك الزيارة . وقد أقسم لى أحد الأصدقاء من كبار رجال الآثار ، انه لو كان حاضرا فى تلك الزيارة واستمع إلى مثل هذا الافتراء على تاريخنا العظيم ، لخلع حذاءه واستعمله فى تصحيح الكلام ووضع الأمور فى نصابها السليم، حتى لو أدى ذلك إلى أن يفقد منصبه أو حتى يفقد حياته !

غير أن مثل هذا الافتراء لا يثير الدهشة ما دام قد جاء على لسان يهودى يؤمن بدينه وبما جاء فى كتابه المقدس « العهد القديم » ويعتنق الصهيونية كعقيدة سياسية ، كما يؤمن بتعاليم « التلمود » ولديه رصيد لا حصر له من المبادىء والوصايا التى تصب حقدها وغضبها على مصر والمصريين ، خصوصاً مصر القديمة والمصريين القدماء .

أما الذى يثير الدهشة حقا ، بل ويثير الاشمئزاز أيضا ، أن ينسج على هذا المنوال مصرى تربى فى مصر وشرب من نيلها وتمتع بمجانية التعليم . . ثم فر إلى لندن وأدخل نفسه فى مصيدة صهيونية جعلته يتقيأ نتناً يشوه به تاريخ مصر القديم ، ويقول كلاما لا يجسر على قول مثله غلاة الصهيونيين .

□ هذا الكتاب المشبوه . .

فى لندن . . فى أواخر العام الماضى ، صدر كتاب بعنوان :

STRANGER IN THE VALLEY OF THE KINGS.
THE IDENTIFICATION OF YUYA AS THE PATRIARCH JOSEPH.

« غريب فى وادى الملوك . . التعرف على يويا باعتباره النبى يوسف » . . من تأليف مصرى يدعى « أحمد عثمان » . أصدرته دار نشر غير معروفة تسمى « سوفنير للطباعة ليمتد » وثمن النسخة الواحدة ستة عشر جنيها استرلينيا ، مع أن عدد صفحاته لا تتجاوز ١٧٠ صفحة من القطع الأقل من المتوسط .

وقد علمت من أحد الاصدقاء فى لندن أن حصة المؤلف التى تم الاتفاق عليها مع الناشر تساوى ٢٠٪ من سعر الغلاف ، أى نحو « ٣,٢ » جنيها استرلينيا عن كل نسخة ، وأن عدد النسخ التى صدرت فى الطبعة الأولى ٥٠ ألف نسخة وزعت أغلبها على المعابد والجمعيات والنوادى اليهودية والصهيونية فى كل من انجلترا وكندا والولايات المتحدة الأمريكية على وجه الخصوص ، وفى دول أوربا الغربية على وجه العموم .

وبحسبة بسيطة نستنتج أن حصة هذا المؤلف فى الطبعة الأولى وحدها تبلغ نحو ١٦٠ ألف جنيه استرلينى [أى نحو ٦٤٠ ألف جنيه مصرى] . . وبرغم ما يبدو لنا من جسامة وضخامة مثل هذا المبلغ ، إلا انه بالقطع يعتبر ثمنا بخسا لشراء ذمة مصرية استخدمت لمحاولة تخريب التاريخ المصرى القديم وتشويه الحضارة المصرية القديمة التى يفخر بها المصريون المعاصرون ، والتى يحترمها ويجلها سائر الأمم والشعوب فى العالم القديم والعالم الحديث على حد سواء .

انه ثمن بخس يدفع لمصرى يجسر على تشويه وتلويث تاريخ أربعة من فراعنة الاسرة الثامنة عشرة ، التى تعتبر بكافة المعايير أشهر أسرة ملكية فى تاريخ الانسان ، والتى حاز بعض ملوكها على شهرة لم ينلها ملك ولا رئيس ، فى التاريخ القديم ولا فى التاريخ الحديث . .

لقد تبجح هذا المصرى بطريقة مطلية بدهان زائف من العلم والتاريخ والتلفيق ، زعم بها أن أربعة من فراعنة هذه الأسرة ، هم على وجه التحديد : [اخناتون ـ سمنخ كارع ـ توت عنخ آمون ـ آى] يعتبرون فى نظره ـ المغرض ـ من نسل بنى اسرائيل !

أرأيتم مدى حجم مثل هذه المصيبة السوداء . . ؟!

ومع ذلك فالمصيبة التى يدبرها هذا المصرى أبعد من ذلك بكثير ، وممعنة فى إيذاء مشاعر المصريين واعزازهم لحسهم القومى . .

وعلى سبيل المثال ـ لا الحصر ـ يقول المؤلف فى كتابه المشبوه : إن واقعة « الإكسودس » ـ أى خروج اليهود من مصر ـ كانت خطأ تاريخيا ارتكبته مصر فى حق نفسها وفى حق اليهود . . وعادت نتيجتها بالوبال على الأمة المصرية والأمة اليهودية على السواء . . فمن بعدها وقعت مصر على مدى ٣٥ قرناً فريسة لغزو الأمم والشعوب الأخرى . . وتاه اليهود وتشتتوا بين أمم الأرض ، إلى أن عادوا أخيراً إلى « وطنهم ! » و « أرضهم المقدسة ! » وانشأوا « دولتهم ! » عام ١٩٤٨ ميلادية . . وإلى أن عاد المصريون إلى حكم أنفسهم بأنفسهم بعد ٤ سنوات من هذا التاريخ . . أى بثورة عام ١٩٥٢ .

ويتصعب المؤلف بأسلوب حزين مفتعل على نشوب تلك الحرب التى لم يكن لها لزوم أو مبرر فى سنة ١٩٤٨ بين الأمة الإسرائيلية والأمة المصرية . . كما يتصعب بأسلوب أكثر حزنا على حملات الكراهية الشديدة

التى تعمقت بين الأمتين فى فترة الستينيات (!!) .

ويذكر المؤلف بكل صراحة أنه اثناء ادائه للخدمة العسكرية بالجيش المصرى ، كان يخشى أن تنشب الحرب مرة اخرى بين مصر واسرائيل ، فيضطر بحكم القانون والواجب ان يشترك فى تلك الحرب غصباً .. بينما هو يؤمن فى قرارة نفسه ، بضرورة أن تعيش الأمتان فى سلام دائم ، وأن ينسيا رواسب ذكريات الماضى القديم الأليم التى بدأت فى أعقاب (الإكسودس) .. وأن أحب شىء يتمناه المؤلف ، هو أن يتحقق حلم الرئيس السادات بانشاء مجمع الأديان فى جبل سيناء (!!) .

قنبلة « المعلومات السامة »

منذ بضع سنوات ، جاء مؤلف هذا الكتاب المشبوه إلى مصر ، يحمل فى جعبته قنبلة من « المعلومات السامة » يريد أن يفجرها بين المصريين بأى شكل كان ، ولو لمجرد أن يثبت لمن أرسلوه وزودوه بتلك القنبلة ، انه خير عون لهم فى تشويه التاريخ المصرى القديم ، وخير من يساعدهم فى إحداث بلبلة بين المصريين .

وداخ المؤلف عندما حاول الاتصال بالإذاعة والتليفزيون والصحافة لكى يجد فى أى منها مغامراً يساعده فى تفجير تلك القنبلة ونشر ما تتضمنه من معلومات سامة .. إلا أن أحداً لم يقبل القيام بتلك المهمة المثيرة للشبهات . إلى أن عثر المؤلف أخيراً على ضالته المنشودة ، متمثلة فى مجلة اكتوبر حين كان يرأس تحريرها الاستاذ أنيس منصور ، الذى يعتبر ـ كما يعرف الجميع ـ واحداً من أكبر زعماء صحافة الإثارة فى مصر ..

وعلى هذا الأساس ، كلف الاستاذ أنيس منصور أحد الصحفيين الذين يعملون بالمجلة ، ممن لا شأن لهم بعلوم التاريخ والآثار والحضارة المصرية بصفة عامة ، لكى يقوم مع المؤلف بتفجير تلك القنبلة على صفحات مجلة اكتوبر ، فى شكل حملة صحفية استمرت عدة أسابيع ، قام فيها هذا الصحفى بمصاحبة المؤلف لمقابلة بعض اساتذة التاريخ المصرى القديم وبعض رجال الآثار لمناقشة الأفكار والمعلومات السامة والأغراض السيئة التى حشيت بها القنبلة .

وقياساً على القول بأن أول القصيدة كفر ، كان أول تلك الموضوعات يتضمن حديثا دار بين الصحفى والمؤلف يتناولان فيه بالتفصيل جرعة السم الزعاف التى جاء بها المؤلف خصيصا من قبل من أرسلوه من لندن لكى يصبها فى أفواه المصريين .

يقول الحديث أن مومياء سيدنا يوسف عليه السلام معروضة للعيان بالمتحف المصرى بميدان التحرير (!) .. وأن هذا أمر لا يليق بمصر والمصريين .. وأن من الواجب تكريم هذا النبى العظيم من أنبياء الله والذى وردت فى القرآن الكريم سورة كاملة باسمه .. وذلك باعادة دفنه هو وزوجته وحجبهما عن أنظار المتطفلين من المصرين والسائحين الذين يحضرون لزيارة هذا المتحف من كافة انحاء العالم ومن كل فج عميق ..

[والذى يثير السخرية حقاً ، أن غلاف عدد مجلة اكتوبر الذى نشرت فيه هذه الدعوى الغريبة ، كان عبارة عن صورة مكبرة تملأ مساحة الغلاف بالكامل لوجه المومياء التى يدعى بأنها لسيدنا يوسف عليه السلام ، حتى يراها كل من لم تتح له زيارة المتحف .. وواضح أن هذا يتناقض تماماً مع ما يدعو إليه المقال .. ولكنها الإثارة الصحفية ، حتى لو استعملت فيها قنابل المعلومات السامة !] .

وسيدنا يوسف عليه السلام كما هو معروف لدى جميع أتباع الديانات السماوية الثلاث [اليهودية والمسيحية والاسلام] هو أحد أبناء سيدنا يعقوب الذى عرف باسم (اسرائيل) . ووردت قصته بالتفصيل فى التوراة (العهد القديم ـ سفر التكوين) كما وردت أيضا فى القرآن الكريم .. وهى قصة مقدسة تغنينا شهرتها عن ذكر تفاصيلها أو ذكر ملخصها .

إلى هنا وقد يعتبر الأمر مجرد دعوى واضحة الكذب والتلفيق ، إلا أن جرعة السم التى تضمنتها هذه الدعوى تكمن فى أن المومياء التى ادعى المؤلف أنها لسيدنا يوسف عليه السلام هى مومياء أحد رجال البلاط الملكى فى عصر الأسرة الثامنة عشرة ، واسمه المنقوش على مقبرته وتابوته هو (يويا) . وكان أصله من اخميم بصعيد مصر بمحافظة سوهاج ، وعمل كاهناً للإله مين .. وكانت له زوجة اسمها (تويا) وابنة رائعة الجمال (تى) تزوجها الملك أمنحتب الثالث ، وأنجب منها (أخناتون) صاحب الشهرة العريضة فى تاريخ ديانة (التوحيد) .. وهنا تكمن خطورة المصيبة السوداء الكبرى التى يدعيها المؤلف كذباً .

يدعى المؤلف ببراهين ملفقة واهية لا تستحق الجهد العلمى الذى قد يبذل للرد عليها ، أن نظريته ـ أو بالاحرى نظرية من حرضوه ـ تتمثل فى محصلة القضية التالية :

بما أن النبى يوسف من بنى اسرائيل .. وبما انه والد الملكة (تى) أم اخناتون .. إذن فأخناتون يعتبر من سلالة بنى اسرائيل من جهة الأم .

وبما أن الملك (سمنخ كارع) كان أخاً لاخناتون وقد تولى العرش بالاشتراك معه .. فإن هذا الملك يعتبر ايضا من سلالة بنى اسرائيل من جهة الأم .

وبما أن الملك (توت عنخ آمون) الذى تولى العرش بعد اخناتون ، كان أخا لاخناتون ـ [وهذا تلفيق لا يقوم على أساس] ـ فإنه يعتبر أيضا من سلالة بنى إسرائيل من جهة الأم .

وبما أن الملك (آى) الذى تولى العرش بعد موت توت عنخ آمون كان أخا للملكة (تى) وبالتالى فهو أحد أبناء سيدنا يوسف ، فانه يعتبر أيضا من سلالة بنى اسرائيل من جهة الأب .. !!

هكذا بكل بساطة وبكل تبجح وافتراء ، يلوث المؤلف سمعة أربعة من فراعنة الأسرة الثامنة عشرة ، ويضرب التاريخ المصرى القديم فى أعز أمجاده التى حققتها مصر خلال فترة حكم تلك الاسرة الملكية العظيمة .

ضرب التاريخ المصرى القديم فى أزهى عصوره

وكما حاول مناحم بيجين أن يشوه التاريخ المصرى القديم فى أزهى عصوره .. عصر بناة الأهرام فى الأسرة الرابعة فى القرن الثامن والعشرين قبل الميلاد ، بالادعاء بأن أجداده هم الذين بنوا الهرم الأكبر .. حاول هذا المؤلف المصرى أن يشوه التاريخ المصرى القديم فى فترة أخرى من عصوره المجيدة الزاهية ، بلغت فيها الحضارة المصرية قمة لم تبلغها أية أمة من أمم وشعوب العالم القديم ، وهى عصر الأسرة الثامنة عشرة فى القرن السادس عشر قبل الميلاد .

وتعتبر هذه الأسرة من أشهر الأسرات الملكية فى تاريخ العالم القديم كله . ومازالت شهرتها تملأ آفاق العالم الحديث . وعلى يد أول ملوكها بدأ (عصر الدولة الحديثة) ـ أو عصر الإمبراطورية ـ فى التاريخ المصرى القديم . وفى عصر هذه الأسرة حدثت تغييرات جذرية فى الحضارة المصرية . وحدث تطور

هائل فى نظم الحكم والادارة والاقتصاد والحياة الاجتماعية لطبقات الشعب ، كما احدثت فيها انقلابات فى مفاهيم الأدب والفن والدين . وملوكها حسب الترتيب الزمنى هم : أحمس الأول ــ امنحتب الأول ــ تحوتمس الأول ــ تحوتمس الثانى ــ الملكة حتشبسوت ــ تحوتمس الثالث ــ امنحتب الثانى ــ تحوتمس الرابع ــ امنحتب الثالث ــ إخناتون ــ سمنخ كارع ــ توت عنخ امون ــ آى ــ حورمحب .

وتحفل كتب التاريخ بذكر الأمجاد الكبرى التى حققها ملوك هذه الأسرة لمصر وللمنطقة المحيطة بها .. ويعلم جميع من لهم دراية ولو هينة بالتاريخ المصرى القديم ، أن البطل « أحمس الأول » مؤسس هذه الأسرة هو أول بطل تحرير فى تاريخ الانسان .. وانه طرد المكسوس الأجانب الذين كانوا قد احتلوا مصر فى غفلة من غفلات الزمن .. وقاد جيش تحرير قوامه ما يقرب من نصف مليون محارب ، ضرب بهم الغزاة ضربة قاصمة شتتهم فى فيافى العدم ، ولم تعد لهم من بعد ذلك فى التاريخ قائمة .

ومنذ بداية عصر هذه الأسرة بدأت التوسعات المصرية شمالا وجنوبا وشرقا وغربا . ورسخت أعمدة الامبراطورية المصرية فى عهد الفاتح العظيم تحوتمس الثالث الذى يجمع المؤرخون على أنه أول قائد حربى فى التاريخ وضع خطة لتقسيم الجيش إلى قلب وجناحين ، وكان لديه مجلس أركان حرب يتشاور معه فى وضع الخطط الحربية الفذة . وفى عهده سادت مصر وحضارتها فى إمبراطورية شاسعة الأرجاء ، تمتد جنوباً من مناطق الجندل الرابع فى السودان ، وتمتد شمالاً وشرقا لمناطق بلاد النهرين وشمال سوريا وشرق تركيا . كما سيطر على جميع موانى سوريا ولبنان وفلسطين وجعلها قواعد لجيوشه ، وتدفقت الجزية والغنائم من جميع هذه البلاد المفتوحة إلى الخزانة المصرية ، فعم الثراء والرخاء جميع البلاد من أقصاها الى أقصاها .. وكان يتمتع إلى جانب عبقريته العسكرية بشخصية قوية تتميز بالنبل الرفيع والرجولة والعدالة والتدين والصدق .. وكانت سياسته الداخلية تقوم على إقرار النظام ورفاهية الشعب .. وقد قام بعض المؤرخين [الأجانب] بمقارنة خططه الحربية ــ فى مفهوم الحرب الحديثة ــ بكثير من خطط الفيلد مارشال مونتجومرى واللورد اللنبى . بل وببعض مبادىء وقواعد السياسة الامبريالية للإمبراطورية البريطانية .

ولم يكن تحوتمس الثالث من أعظم ملوك مصر فى عصر الدولة الحديثة فحسب ، بل أصبح واحداً من أعظم النوابغ الخالدين فى تاريخ البشرية ، وظل اسمه بعد وفاته بقرون عديدة ــ سواء فى مصر أو فى ربوع غرب آسيا أو فى السودان ــ تميمة يتبرك بها الناس لجلب الحظ والحماية من كل مكروه .

ولا يجادل أحد فى شهرة الملكة حتشبسوت الملقبة بسيدة النساء الشريفات وداعية السلام ، التى تميز عهدها بأعمال الانشاءات والتعمير الكبرى ، وببعثتها التجارية الفذة التى أبحرت فيها الأساطيل المصرية إلى بلاد بونت ، مجهزة بمجموعة من الرسامين والفنانين الذين قاموا بدور الصحفيين ، والذين سجلوا بالرسم والكتابة ، أدق ريبورتاج علمى مصور فى وصف بلاد بونت ، سواء من الناحية الطبيعية أو البيئية ، أو من ناحية جغرافيتها البشرية والأجناس التى تسكنها ، وتقاليد وعادات الأهالى الذين يعيشون هناك . بالإضافة إلى دراسة علمية مصورة لمختلف أنواع الأسماك والأحياء المائية فى البحر الأحمر .. هذا فضلاً عن عملية المبادلة التجارية الدولية التى أنجزتها البعثة بتصدير المنتجات والمصنوعات المصرية إلى بلاد بونت ، واستيراد منتجات تلك البلاد من الذهب والفضة والمر والعاج والبخور والاخشاب والأعشاب الطبية وشتلات الأشجار التى نقلت بجذورها .. وكذلك « التوتيا » المستعملة فى صناعة كحل العيون ، بالإضافة إلى مجموعة كبيرة من الحيوانات كالزراف والسنانيس وجلود النمور والفهود .. الخ .

ومن ملوك هذه الأسرة تحوتمس الرابع ، صاحب أول النظريات الدبلوماسية فى التاريخ السياسى للعالم ، والذى أوقف سياسة الحملات العسكرية التأديبية التى كان يقوم بها الجيش ضد المناطق والشعوب الخاضعة للسلطان المصرى ، واتبع سياسة سلمية تقوم على عقد « المحالفات الثنائية » بين مصر وغيرها من الدول والأقاليم التابعة لها . وتبوأت مصر بذلك مكان الصدارة فى التاريخ الدبلوماسى ، حيث اعتبرت أول دولة تقوم بتدوين وتسجيل المعاهدات الدولية التى تتضمن البنود القانونية والسياسية التى اتفق عليها الحليفان وتراضيا بها .

وفى عهد امنحتب الثالث الملقب بملك الملذات ، وصلت مصر إلى قمة الثراء والغنى ، وانصرف الجميع وهو على رأسهم إلى حب التمتع بمناعم الحياة وللذائذها .. ومع ذلك فقد كان هذا الملك يكن لزوجته الرسمية الأولى كل حب واحترام .. وهى الملكة « تى » بنت الشعب والتى يعتبرها كثير من المؤرخين أعظم نساء التاريخ المصرى ذكاءً وقوة شخصية وعزيمة .. فقد جمعت كل زمام الأمور فى يدها ــ بعد انصراف زوجها إلى لذائذه ــ وأصبحت المتحكمة وصاحبة الكلمة العليا فى تسيير أمور الإمبراطورية الواسعة ، سواء فى داخل البلاد أو فى خارجها .. وأشرفت على إحداث تقدم هائل فى نظم التعليم ، حيث أصبحت الدراسة تنقسم الى مرحلتين : مرحلة المدرسة أو « بيت الحياة » كما كانت تسمى فى ذلك العهد ، و « مرحلة عليا » يتعلم فيها النابهون مزيداً من العلوم والأسرار ، كما يتعلمون اللغات الأجنبية قراءة وكتابة .. كما ازدهر الأدب ، وظهرت اتجاهات جديدة فى فنون العمارة العظيمة التى تركها عهد « الملك أمنحتب الثالث والملكة تى » وأهمها : معبد الأقصر بجماله وجلاله الفائق ، وتمثالا ممنون بضخامتها وشهرتهما التى طبقت آفاق المعمورة فى الزمن القديم والزمن الحديث على حد سواء ، ويذكر التاريخ أن أباطرة الرومان كانوا يقفون مشدوهين أمام فخامة وضخامة وروعة هذين التمثالين الفريدين ، ويندهشون عند سماع صوت كموسيقى الناى يخرج حزيناً من بين شقوق التمثالين عند كل فجر .

ولا يسع المقام هنا ذكر كل تفاصيل الثورة الهائلة التى أحدثها أمنحتب الرابع .. أو أخناتون ، أول الموحدين الرسميين فى تاريخ العالم .. والفرعون الفيلسوف الذى رأى الله فى « القوى المجردة » التى خلقت كل موجود فى هذا الوجود ، والتى ترزق الفرخ وهو فى داخل البيضة ، وترزق الجنين فى بطن أمه ، وتبعث الحياة فى قلب البذرة فيخرج النبات من جوف الأرض .

وقد عكف أخناتون على وضع أجمل النصوص للأناشيد والقصائد الشعرية الدينية لعبادة الإله الواحد خالق كل شىء والذى يتساوى أمامه جميع البشر . وقد عقد كثير من المؤرخين وعلى رأسهم المؤرخ الأمريكى الكبير « ويل ديورنت » مقارنات تحليلية بين نصوص الأناشيد التى أبدعها اخناتون وبين نص « المزمور ١٠٤ » من مزامير داوود المذكورة

فى التوراة ، فوجدوا تشابها وتماثلاً وتطابقاً بين الكلمات والجمل والمعانى وترتيب الأبيات . . ونظراً لأن من المؤكد أن أخناتون يسبق التوراة زمناً وتاريخاً ، لذلك فقد أعلن عالم المصريات الكبير (ج . هـ . برستيد) أن أخناتون هو أول حاكم وحد الله فى هذا العالم .

كذلك فقد أحدث اخناتون ثورة أدت إلى تطورات هائلة فى فنون العمارة والنحت والتصوير ، وإلى إنكسار جمود القواعد الصارمة التى ظلت تحكم الفن المصرى القديم لآلاف السنين السابقة على عهد اخناتون ، وحلت محلها ابتكارات جديدة تعبر عن اتجاهات واقعية ، ورؤية فنية تمجد فكرة (الحياة فى الحقيقة) وهى جوهر الفلسفة الآتونية .

وتعتبر القطع الأثرية النادرة التى وصلت إلينا من عصر أخناتون من أجمل الانتاجات الفنية فى العالم القديم ، ليس فى مصر وحدها ، بل وفى كل انحاء العالم . . ولعل التماثيل التى تمثل رأس الملكة (نفرتيتى) زوجة أخناتون ، أو رأس الملكة (تى) أمه ، أو تماثيل أخناتون نفسه ، خير شاهد على مدى الثورة التى حدثت فى فن النحت . . كما أن بقايا النقوش الملونة التى كانت تزين جدران وحوائط القاعات والحجرات الداخلية لقصور الملك وكبار رجال دولته ، والتى عثر عليها فى أطلال مدينة آخت آتون ، تدل أيضا على تخلى الفنان المصرى فى ذلك العهد عن الأساليب والقواعد القديمة ، واتجاهه إلى التعبير الواقعى فى رسم جميع اللوحات بما تتضمنه من انسان أو حيوان أو طير أو نبات أو حتى زخارف صمّاء .

ومن الحقائق المسلم بها فى علوم الآثار ، أن قيام (هوارد كارتر) باكتشاف مقبرة توت عنخ آمون فى وادى الملوك سنة ١٩٢٢ م ، يعتبر أهم وأعظم الاكتشافات الأثرية فى القرن العشرين ، كما تعتبر هذه المقبرة الصغيرة بما فيها من محتويات ، أعظم كنز علمى عثر عليه الانسان حتى الآن .

ويعتبر توت عنخ آمون أشهر ملك فى العالم . . فقد ذاعت شهرته منذ لحظة اكتشاف مقبرته فى جميع أنحاء المعمورة . بل ان أجهزة الإعلام والصحافة والثقافة فى جميع انحاء العالم أيامئذ ، لم يكن لها شاغل أهم من أخبار هذا الملك الصغير الذى مات منذ أربعة وثلاثين قرناً ، فغطت أخباره على أخبار جميع الملوك الأحياء فى جميع ممالك الأرض .

ومع ذلك ، فهذه الكنوز الضخمة من الذهب والقطع الأثرية الفنية البديعة التى أذهلت العالم ، والتى مازال يقف أمامها انسان القرن العشرين فاغراً فاه من الاعجاب والدهشة ، لا يمكن تقديرها بثمن مهما غلا وارتفع ، الأمر الذى يجعل المؤرخين وعلماء الآثار يتساءلون : إذا كانت كل هذه الكنوز قد دفنت مع توت عنخ آمون ، وهو ملك ضئيل الشأن جدا إذا قورن بغيره من أجداده من الملوك العظام من نفس أسرته [الأسرة الثامنة عشرة] . . فماذا كان حجم الكنوز والتحف الفنية الثمينة التى دفنت مع هؤلاء الملوك لتتناسب عظمتهم وثراءهم ومكانتهم فى تاريخ البلاد . . ؟!

فن التلفيق وتفصيل المعلومات الكاذبة

أورد المؤلف فى كتابه المشبوه هذا مجموعة من المعلومات غير الدقيقة أو غير الحقيقية ، يقدم بها نفسه إلى القارىء ، ويقدم بها أفكاره ــ أو بمعنى أصح أفكار من حرضوه ــ التى يؤيد بها الزعم الملفق بأن (يويا) هو نفسه سيدنا يوسف عليه السلام .

وبادىء ذى بدء ، فقد لاحظت عدم وحدة الأسلوب فى جميع فصول الكتاب ، بشكل واضح تماماً لأى قارىء متعمق يقارن بين فصل وفصل ، من ناحية الصياغة وأسلوب الكتابة . . الأمر الذى يدل ــ برغم غيبة الدليل القاطع ــ على أن أكثر من كاتب قد اشترك فى تحرير هذه الفصول . . كما يدل على أن بعض الفصول تتناول موضوعات وأفكاراً صهيونية متعمقة لا يمكن أن تصدر إلا من مفكر صهيونى متعصب ومغال فى اعتناق مذهبه .

وقد لا يتسع المجال هنا لفحص كل تلفيق أو معلومة كاذبة وردت فى صفحات هذا الكتاب . ولذلك فسوف نقتصر فى العرض التالى على تقديم نماذج من المعلومات الواضحة التلفيق والتى ترد على نفسها بنفسها أو تحتاج إلى قليل من الإيضاح للرد عليها :

○ يقدم المؤلف نفسه لقارئه بأنه ولد بمصر و (قرأ) القانون بجامعة القاهرة . وعمل صحفيا وكاتباً مسرحيا قبل أن يرحل إلى لندن فى عام ١٩٦٥ ، حيث عمل هناك مدرساً ومترجماً .

وحقيقة الأمر فى هذه المعلومات انه لم يتخرج من كلية الحقوق بجامعة القاهرة ، بل خرج منها بعد رسوبه فى امتحانات السنة الأولى . . ثم عمل بعد ذلك (راقصاً) فى فرقة شهيرة للرقص الشعبى . وقد علمت من أحد الاصدقاء العارفين بتاريخ فرق الرقص الشعبى فى مصر ، أن المؤلف لم يكن من بين الراقصين الأوائل بتلك الفرقة ، وانما كان فرداً بالمجاميع الخلفية المصاحبة لبعض الاستعراضات والتابلوهات الراقصة ، وانه طرد من الفرقة لعدم استجابته للتمرينات البدنية ولعدم ملاءمة جسمه لأداء الحركات المطلوبة من الراقص العادى أو الراقص المجيد .

أما حكاية عمله فى الصحافة ، فقد التحق بالفعل بدار (اخبار اليوم) للتدريب على أعمال المخبر الصحفى فى مجال أخبار الفن والفنانين وفى مقابل أجر رمزى شهرياً . . وبالرغم من انه قد اعتمد على وساطة شخصية صحفية كبيرة فى الالتحاق بهذا العمل ، إلا انه قد فشل فيه تماماً وتم الاستغناء عنه .

أما حكاية عمله ككاتب مسرحى ، فيدعى المؤلف أنه كتب فى مصر أربعة مسرحيات ، صادرت السلطات المصرية ثلاثا منها (!!) ولم تسمح إلا بنشر مسرحية واحدة تسمى (ثورة فى الحريم) . . وأذكر بالفعل انى قرأت هذه المسرحية التى صدرت اثناء فترة الستينيات فى طبعة رخيصة على ورق (جرنال) من القطع الصغير ولا تتجاوز ستين صفحة . ولم تعرض هذه المسرحية على المسرح اطلاقا .

وأذكر ان فى إحدى زياراتى للندن عام ١٩٧٧ أو ١٩٧٨ . . دعتنى المخرجة الاذاعية العراقية (أوبلجا جويده) التى كانت تقدم البرامج الثقافية باذاعة (بى بى سى) العربية ، إلى مشاهدة مسرحية تدور أحداثها فى العصر الفرعونى ، واسمها (ثقب فى السماء) ومن تأليف مؤلف مصرى اسمه (أحمد عثمان) . . والحق أقول أنى فرحت بهذه الدعوة فرحة عارمة لنجاح هذا المصرى فى تقديم مسرحية بالانجليزية تتناول أحداثا من تاريخ بلده القديم . . وما أن وصلنا إلى مبنى المسرح المتواضع الذى كانت تقدم عليه المسرحية بمنطقة (نايتسبريدج) بلندن ، حتى صدمت صدمتين متتاليتين ، اعقبتهما صدمة ثالثة هائلة .

لقد لاحظت أولاً أن جميع ممثلى وممثلات المسرحية من اليهود كما كان ظاهراً من اسمائهم المكتوبة . . ولاحظت ثانيا أن عدد مشاهدى المسرحية لم يتجاوز خمسة أفراد هم أنا وأوبلجا جويده وثلاثة آخرون لا أعرفهم . . ومع ذلك فقد عرضوا لنا المسرحية ، وهنا كانت الصدمة الثالثة . . فقد كانت شخصياتها من قدماء المصريين ، وكان

جوهر موضوعها فكرة « تناسخ الأرواح » . . أى حلول الأرواح وتناقلها عبر الزمن بين الانسان والحيوان والنبات . . وهى فكرة آسيوية « فارسية / هندية » تتعارض وتتناقض تماماً مع جوهر وأسس الحضارة المصرية التى قامت على فكرة الحساب بعد الموت ، والحياة فى العالم الآخر بجحيمه أو نعيمه .

ولم أكن أتصور آنذاك ان استخدام فكرة « تناسخ الأرواح » قصد به ـ عمداً ـ ضرب الفلسفة المصرية القديمة فى أخص خصائصها ، وهى اعتناق فكرة الخلود والحياة الآخرة والثواب أو العقاب بعد الموت وهى الفلسفة التى يفخر المصريون بأنهم أول من ابتدعوها وآمنوا بها قبل أن يبزغ فجر الضمير الانسانى ليفرق بين الانسان الراقى فى مصر ، والانسان الذى كان يعيش حياة وحشية أقرب ما تكون إلى حياة الحيوان خارج ربوع وادى النيل المصرى الخصيب .

وأذكر انى قد سجلت رأيى ونقدى للمسرحية فى إذاعة لندن العربية ، وقلت ان « فكرة تناسخ الأرواح » التى تقوم عليها ، لا تمت اطلاقاً ولا بأى شكل من الأشكال إلى قدماء المصريين ولا الحضارة والفلسفة المصرية القديمة . وبهذا تنهدم المسرحية من أساسها وتصبح انقاضاً لفكرة مشوهة خاطئة .

○ ومن الادعاءات الملفقة الغريبة التى ذكرها المؤلف بكتابه « غريب فى وادى الملوك » انه قد ألهم بفكرة هذا الكتاب حين كان يشرب الشاى فى جلسة شتوية بجوار المدفأة فى إحدى ليالى لندن الباردة . . وقرب الفجر طرأت فى ذهنه فكرة أن « يويا » هو النبى يوسف بن يعقوب [اسرائيل] . . وأن ما ذكر فى التوراة من أن النبى موسى حين قاد خروج بنى إسرائيل من مصر ، يعتبر فى نظره إدعاءً غير صحيح . . لأن « يويا » أو النبى يوسف قد دفن فى وادى الملوك ، ولأن مومياءه معروضة ضمن المومياوات بالمتحف المصرى بالقاهرة [هكذا . . !!] .

ويؤكد المؤلف على صدق إلهامه هذا بأن « يويا » وزوجته « تويا » قد دفنا بوادى الملوك بغرب الأقصر . . وهو الوادى الذى لم يدفن فيه أحد غير ملوك الدولة الحديثة [الأسرات ١٨ ، ١٩ ، ٢٠] . . وعلى هذا فدفنه فى هذا الوادى يعتبر تكريماً له لأن المصريين كانوا يعتبرونه نبياً « !! » .

وحقيقة الأمر فى ذلك هى أن « يويا » كان بالفعل شخصية فذة من الشخصيات المصرية العظيمة التى يحفل بها التاريخ المصرى القديم ، والتى لم تكن تنتمى إلى سلالات الأسر المالكة . وقد ذكرنا من قبل انه من ابناء إخميم بصعيد مصر ، وانه كان يعمل كاهناً أكبر للإله مين الذى يمثل الفحولة الجنسية .

ولم يكن غريباً أن يدفن « يويا » وزوجته « تويا » فى مقبرة خاصة بوادى الملوك فى ظل ما أشرنا إليه من قبل من أنهما كانا والدى الملكة « تى » زوجة الملك « امنحتب الثالث » وهى الشخصية النسائية الفذة التى تحكمت فى جميع أمور الإمبراطورية المصرية الواسعة الأرجاء ، وجميع النواحى الادارية والاقتصادية والعسكرية والاجتماعية للدولة . . وعلى هذا فلم يكن غريباً أن تأمر الملكة « تى » وهى بمثل هذا القدر العظيم من الجاه والسلطان ، بأن يدفن والداها حيث يدفن الملوك .

وعلى جدران مقبرة « يويا وتويا » نجد تعريفاً واضحاً بشخصيته ووظائفه وألقابه التى كان يحملها والتى نقشت بعناية ووضوح على تلك الجدران ، والتى لا تشير بأى شكل من الأشكال إلى انه كان نبى الله يوسف عليه السلام ، أو إلى انه كان ينتمى إلى بنى اسرائيل . .

فهو : قائد الخيول الملكية . . وقائد المركبات الحربية الملكية . . وحامل أختام ملك الوجهين البحرى والقبلى . . والأمير بالوراثة . . والمشرف على قطعان الإله مين سيد إخميم . . والمشرف على قطعان الإله آمون . . والمفضل لدى الإله الطيب [الفرعون] . . وموضع ثقة الملك . . والمتحدث بلسان الملك . . والمتسمع بأذن الملك . . والكاهن الأكبر للإله مين . . والصديق الوحيد والصديق الأول . . والأمير الأكبر والذى يفيض قلبه بحب الملك . . والمحبوب بصدق من ملك الوجهين . . والمحبوب والمبارك من الإله آمون . . والذى أثراه الملك وتفضل عليه بنعمه . . والذى جعله الملك حكيماً وعظيماً . . والأب الإلهى . .

ومن الأدلة الملفقة التى ساقها المؤلف أيضا للتدليل على أن « يويا » هو النبى يوسف ، هو ما لاحظه من أن مومياء « يويا » تدل على انه كان معقوف الأنف ، مثل الأنوف التى يتميز بها بنو اسرائيل . وهذا دليل واضح التلفيق ، ويؤدى القياس عليه إلى أن كل صاحب أنف معقوف من المصريين أو العرب يعتبر من بنى اسرائيل . . وكل من ليس له أنف معقوف من الاسرائيليين يعتبر خارجاً عن خط السلالة ولا ينتمى إلى بنى اسرائيل .

كما يقول المؤلف أيضا أن اسم « يويا » شديد الشبه باسم « يوسف » . وهذا تلفيق واضح لا يستحق الرد عليه .

واذكر ان المؤلف حين جاء إلى مصر بقنبلة « المعلومات السامة » التى فجرها على صفحات مجلة اكتوبر منذ سنوات ، قابل الدكتور احمد قدرى رئيس الآثار المصرية آنذاك ، وناقشه فى ادعائه الغريب عن يويا ويوسف . . وقد حضرت هذا النقاش واشتركت فيه . وقد استفز المؤلف الدكتور قدرى حين طلب منه أن يعقد لجنة من كبار رجال التاريخ والآثار ، ليتولى مناقشتهم فى هذه القضية . فما كان من رئيس هيئة الآثار السابق إلا أن قال بكل صراحة وقدرة على المواجهة : « قل لمن أرسلوك من لندن أن علماء وأساتذة التاريخ فى مصر أذكى من ان يشاركوهم فى تلك اللعبة الحقيرة ! » . . وطلب منه ان يخرج من مكتبه قبل أن يطلب من السعاة أن يخرجوه بالقوة . . فلما عاتبت الدكتور قدرى على عنف مواجهته لمثل هذا الموقف ، أذكر انه قال ما معناه : ان مثل هذه الافتراءات ليست قضية علمية تستحق المناقشة بأدب . . وهذه هى الطريقة المثلى لمعاملة كل من يحاول التشويش على التاريخ المصرى ويحاول تخريبه . . بل ويجب معاملة من يجسر على ذلك بطريقة أكثر عنفاً . . !

وأخيراً أشير إلى أن العالم اليهودى الشهير « سيجموند فرويد » له نظرية علمية أغضبت اليهود من بنى قومه ، فقد أكد بدليل قاطع فى كتابه « موسى والتوحيد » أن موسى عليه السلام كان كاهناً مصرياً يعتنق ديانة التوحيد المصرية ، وانه خرج من مصر فى فترة اضطهاد « الموحدين » المصريين ، فى أعقاب إخماد ثورة اخناتون وافكاره الفلسفية ، وأخرج معه بنى اسرائيل من مصر باعتبارهم كانوا من الأقليات الميالة إلى ديانة التوحيد . وقد حاول الكثيرون من علماء اليهود أن يردوا على نظرية فرويد تلك ، والغض من قيمة التاريخ المصرى والفلسفة والحضارة المصرية القديمة والغض من أثرها على الديانة والشريعة الموسوية . . ولكنهم لم يجسروا أبداً على التلفيق والادعاء الذى تجاسر به مصرى لتلويث التاريخ المصرى القديم ، والزعم كذبا بأن أربعة من فراعنة الاسرة الثامنة عشرة كانوا من سلالة بنى اسرائيل . . فلا حول ولا قوة إلا بالله ! ◆

علم نفس النقد

الدكتور ريكان ابراهيم

السلوك الانسانى هو مجموع الأفكار والأحاسيس بأولياتها البايولوجية والفلسفية وإنفراد هذه الأفكار إلى عمل معلن، مباشرا وغير مباشر، مقروء أو مسموع أو مرئى. وعلى هذا الأساس إحتاج الانسان فى سلوكه إلى أدوات للتعبير عن مفردات هذا السلوك وكان من بين هذه الأدوات وفى مقدمتها اللغة. واللغة قبل كل شىء مشاعر فرد.

والنقد وسيلة من وسائل دراسة اللغة، وتقنين أعماقها وتعديل معوجها فى اللسان الناطق والبناء الفنى، إذن لابد أن يكون لهذه الوسيلة الحية سايكولوجية محددة. وبدراسة سايكولوجية النقد نكون وضعنا أمام هذه الحركة وأمام مريديها وروادها ما يراه علم النفس من أسس يجب أن تستند إليها وتعمل فى ضوئها.

علم النفس والنقد :.

يرى علم النفس فى الحركة النقدية ما يلى من التعريفات :

١ ــ محاولة جادة فى فهم سلوك معين فى تراث أدبى أو علمى أو فنى وفق ما تمليه دواخل كاتب النص ودوافعه.

٢ ــ طريقة من طرق دراسة صلة الفرد (والأديب تحديداً) بمجتمعه وأحداثه.

٣ ــ يراها سبيلا من سبل قياس الوعى الاجتماعى والسياسى والاقتصادى فى الفرد (الكاتب عموماً).

٤ ــ طريقة من طرق إختبار الشخصية الاجتماعية عندما تكون موظفة توظيفاً ثقافياً وإختبار قدرة المجتمع على فرز عينات أدبية ولغوية ناجحة بالكم (التضخم الثقافى الكمى) وبالكيف (التميز الابداعى فى الفرد).

٥ ــ محاولة بناءة لتشخيص الخطل فى تقويم الحركات الثقافية بدراسة نفس الناقد.

اذن علم النفس يقف بالايجاب مع النقد ويراه ثورة صحيحة فى عالم تصحيح الأسلوب البنائى والأسلوب الاحتوائى لمضامين العمل اللغوى.

علم النفس والنص :.

يرى علم النفس أن هناك مراكز بالمخ للتفكير ترتبط دائما فى عمل مكفوف أو مثار مع مراكز أخرى للادراك. وتشترك تلك المراكز مع مراكز تختص بالوجدان وتواظب المشاعر مع المدركة الذهنية. ويقرر علم النفس أن الفكرة تبدأ بخيط أولى واهن يبدأ فى خلية أو مجموعة خلايا فى مركز معين، سرعان ما يتصالب مع خيوط أخرى لتتشكل من هذه الخويطات الأولية النواه الرئيسية للفكرة. بعد ذلك ومع التصالب تشترك نواه أو أكثر مع النواه الأولى لتشكل مسلسلا فكرياً واحداً يختلف فى الشدة والنوع والاتجاه. ومع تنامى هذه الجزيئات المكونة لفكرة نص من النصوص تتضافر مراكز ما تحت اللحاء (بالمخ) فى رفد المراكز اللحائية بشحن وجدانية مختلفة الشدة والكم بحيث يتناسب الوجدان مع العمل الذهنى فى النص. بعد ذلك يحدث التعشيق فى الوظيفة بين مراكز التفكير ومراكز الاطلاق فى المخ وهذه الأخيرة هى التى تنفذ صياغة الفكرة بالوسيلة المناسبة العضلية (الكتابية) أو الصوتية. أما مراكز الذاكرة فإنها تشحن مراكز التفكير بالمخزون المناسب. وعلى هذا الأساس فإن عوامل عديدة تدخل فى صنع الفكرة وهى: ١) الضرورة ٢) التصالب ٣) الابداع ٤) المزاوجة ٥) الكف والاستخدام ٦) التوثيق. ان هذه الميكانيكية الكامنة فى كتابة فكرة من الأفكار التى ستصير نصا يجب أن تكون معروفة. وعلى هذا الأساس ينقسم نص من النصوص إلى ١) النقد البنائى أو النقد البيوى ٢) النقد الصورى أو ما يمكن أن نسميه جمالية الصورة فى الفكرة ٣) النقد الاحتوائى أو نقد المضمون. ان أساس هذا الانقسام فى النقد هو انقسام المفكرين الكتاب بايولوجيا إلى شرائح وقدرات بحكم كم وعدد وكيف الداخل من العوامل فى صنع فكرة النص. فكلما كثر العمل الابداعى وقل الأخذ والاقتباس والتعشيق والمزاوجة والاتئناس، أصبحت الفكرة محددة ومنتمية إلى العمل العقلى، وعلى عكس ذلك كلما أخضعت الفكرة إلى المزاوجة والتراثية واللصق مع أفكار سابقة عليها، جاءت الفكرة وجاء النص بعدها بعيدا عن الابداع.

علم النفس والناقد :.

على الرغم من ضرورة فهم اللغة وبايولوجية الفكر النصى، فإن ذلك لايكفى دون إضافة تحديد كامل للناقد آخذين فى دراسته العوامل العقلية والعوامل الوجدانية وعامل الشخصية والعامل البيئى. وبدون خلاص الناقد كفرد من اعتلالات معينة فى هذه العوامل لا يمكن أن يكون ناقداً لنص ولا مقوماً لأفكار كاتب فى أدب أو علم أو فن.

١ ـ العوامل العقلية :

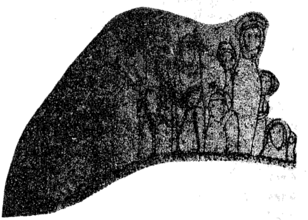
إن الأعمال الدماغية العالية هى مجمل القدرة الادراكية التى تشكل رد الفعل الادراكى فى الناقد لفعل سابق عليها يكمن فى النص نفسه. وتنقسم القدرات الفعلية إلى نوعين: القدرات المولودة والقدرات المكتسبة. وفى ضوء ذلك يبدو جلياً ان فارق القدرة الفردية فى الملكة الدماغية عامل محدد مهم لمهمة الفرد فى أن يصير ناقداً أولاً. أما القدرات المكتسبة فهى مجموع ما يكتسبه الفرد من التثقيف فى سبيل صقل القدرة الأولية والسمو بها. وعلى ذلك فإن أية اصابة ذهانية (وظيفية كانت أو عضوية) تكون مخلة بالفرد ومعيقة له عن دوره كناقد.

فلا يستطيع الفصامى ولا الاضطهادى ولا الهوسى أن يكون ناقداً لفكر لأنه يعانى أساساً من شلل واضح أو مستتر. وقد لاحظ البعض أن دراسات النقد لنصوص الأدب التى كتبت بأقلام ناقدة يعانى أصحابها من اعتلالات عقلية مستترة جاءت تلك الدراسات النقدية ضحلة، مليئة بالاسقاط والاتهام والشطط.

٢ ـ العوامل الوجدانية

ان المؤثرات الوجدانية على الفرد الناقد لا تنفك تعمل عملها السالب فى العملية النقدية. والناقد إن كان سليماً من نواحى العقل فإنه قد يقع ضحية لواحدة أو أكثر من اعتلالات الوجدانية كالاكتئاب والقلق والحصار والرهاب. فالكآبة كثيرا ما تجعل الناقد متقمصاً لخطيئة الاثم

الموهوم فى نص من النصوص ، فيقف مدافعا عن قيم واهنة يعتبرها هو ـ سبب مرضه ـ قيما عليا وينقل فى ذلك من حالة التناغم التى تعتبر ضرورة من ضرورات النقد بغية تفهمه إلى حالة التعاطف الكاملة .



والقلق يجعل الناقد لا يستطيع محاكمة النص محاكمة تحتاج المزيد من الصبر والروية والوضوح والتواصل . والرهاب هو الخوف العصابى الموجه ضد مثير معلوم وهو عامل من عوامل كف الناقد عن عمله وبه يعيش الناقد هاجس الخوف فى ممارسة النقد . وأخطر ما فى النقد هو النقد فى مرحلة الخوف . أما فى مرحلة ما بعد الخوف فإن انفتاحا جديداً لهموم انسانية أخرى ستبرز أمام الناقد ويطالب بها الكاتب فى نصه . أما الحصار القهرى ففيه تزدوج مع كل فكرة فكرة مضافة تضاد الأولى فى الاتجاه وتساويها أو تفوقها فى المقدار بالشكل الذى تشمل فيه كل فكرة فكرة أخرى فيعيش معها الناقد حالة من التوجس والخوف والاضطهاد الذاتى سرعان ما يسقطه على النص ويحمل بموجبة النص وكاتبة أكثر وأخطر مما ذهب إليه .

٣ ـ عامل الشخصية :

تلعب الشخصية دوراً كبيراً فى مهمة الناقد ، وعلم النفس استطاع أن يجد بعض الاختلافات فى الشخصية بما جعل منها أنواعاً حيث برزت لدينا منها الشخصية الاكتئابية والشخصية الفصامية والشخصية العصابية والشخصية السايكوباتية والشخصية غير الكفوءة أو الناقصة وتجلب هذه الاعتلالات على صاحبها العديد من المثالب فى وظيفته . ان أبرز مخاطر اعتلال الشخصية هو اليات الدفاع المرضية التى يمارسها الناقد كنوع التحصين والتخندق ضد عمله نفسه (النقد) الشكل الذى يبعده عن دوره الحقيقى ويجعل منه فرداً خائفاً من النص . وما لم يكن الناقد سليم الجانب فى شخصيته فإنه سيسقط الكثير من آليات دفاعه المرضية كالكبت والتكثيف والتسامى والاسقاط والازاحة والقمع والاحباط على النص الذى يدرسه . فالشخصية الاكتئابية لا نستطيع أن تقوم بمهمة النقد أبداً لأنها تملك من الرقابة على الذات ما يضغط دورها فى الرقابة على النص .

والشخصية العصابية تمثل الافتقار إلى النضج العاطفى فى صاحبها وعند ممارسته للنقد فإن كثيراً من السطحية فى الرؤية واللجاجة وضيق النفس بالمطروح فى النص سوف يسود العملية النقدية .

وإذا كان الناقد معتلاً بالشخصية السايكوباتية (المعتلة اجتماعياً) فإنه سيكون ناقداً منسحباً إلى ذاته مهاجماً أكثر منه مقوماً ومخرباً أكثر منه مصلحاً ومعدلاً . والسايكوباتى حامل لروح الاعتداء ولهذا فإنه باحث أصلا فى زوايا النص وحواشيه عن عناصر تدميره والأجهاز عليه .

٤ ـ العامل البيئى :

ونقصد بهذا العامل مجموع المؤثرات الخارجية التى تدخل فى بناء الناقد الذاتى وتكوين صورته النهائية وهى الأثر الجغرافى والأثر التاريخى ونوع الثقافة . فالعامل الجغرافى موثر حى من موثرات بناء الانسان . ان اختلاف طبيعة النقد بين الشرق والغرب فى الرؤية إلى النصوص المدروسة مؤشر إلى الأثر الجغرافى . ولقد ثبت من الدراسات البايولوجية فى علم النفس أن اختلاف درجات الحرارة والرطوبة والأمطار وأجواء الثلوج يدخل فى تكوين المخيلة النقدية فى الكتاب كنص وفى النقد كمعالجة .

أما طبيعة التاريخ بما فيه من انشطارات عميقة فى كونه تاريخاً حربياً أو تاريخياًميثولوجيا أو تاريخا سياسياً أو تاريخاً تقنياً فإنها موشر آخر وشريك آخر فى تكوين بناء الناقد .



ان نوع ثقافة الناقد عامل مهم من عوامل البيئة في النقد . فلا يصلح الناقد اللا منتمي دينيا أو قوميا لنقد نصوص الانتماء . ذلك لأن سمة الاتصال مفقودة بين الكاتب والناقد من الاساس . وكذلك الناقد المنتمي دينيا قومياً لا يصلح أن يكون ناقداً لأفكار منشطرة عن الانتماء .

مما سبق يتبين لنا أن الناقد لابد أن يكون معافى وسليما في خصائصه العقلية والوجدانية والشخصية ومحتواه الثقافي .

علم النفس والنقد المتخصص :-

تختلف مدارس علم النفس في تقرير حالة بناء الفكرة النقدية في دماغ الناقد (مخه) كمدركة نهائية (عقلية) . فمن هذه المدارس ما يرى أن هناك مراكز دماغية متخصصة بالرغبة ، تبدأ بتسليط قدر معين من التأثير الهرموني والكيميائي الحيوي والكهربائي على مراكز الارادة . ووفقا لهذه النظرية ، فإن الناقد يكون محكوماً قبل كل شيء بالرغبة ويخضعها الارادة للرغبة ، وعندها فهو متخصص منذ البداية في نوع النقد الذي يمارسه فيكون بعد ذلك إما ناقدا شعرياً أو نثريا أو علميا . . . الخ . أما النظرية الثانية فترى أن مراكز الارادة تسيطر على مراكز الرغبة ومن ثمه فإن الناقد قادر أن يكون ما يريد في أي وقت ويستطيع أن يعد له .

من كل ما تقدم نرى أن علم النفس شريك أساسي في العمل النقدي . ونظرا لما في هذه الشركة من خطورة حضارية كبيرة فإن علم النفس يشكل من الثقل العلمي مالا يمكن تجاوزه أو اهماله في بناء صرح نقدي من الأدب والعلوم والفنون .

● **الأقلام ـ العدد العاشر ـ أكتوبر ١٩٨٨**

طه حسين في ميزان النقد العلمي

الدكتور أحمد علبي

من بين رواد النهضة العربية المعاصرة في الفكر والأدب يبرز طه حسين بخصوبته ، وتنوع إسهاماته ، وعمق تأثيره ، وكذلك باختلاف الرأي حوله ما بين الأعجاب المفرط به أو شدة الخصومة له ، وكلا الموقفين يتناقض مع المنهج العلمي الذي يجب أن يحكم رؤيتنا لتراثنا ، وواقعنا ، ومستقبلنا .

والواقع أن طه حسين أضحى جزءاً حياً من تاريخنا الثقافي ، ثم إن الكثير من ارائه مازال ناصعا فاعلاً . وذلك لأن هذه الآراء المستمرة تمثل أجوبة على أسئلة ما انفك العقل العربي يطرحها على نفسه .

إسلاميات طه :

ها هنا يتجلى فضل طه حسين وريادته ، فوسّط سيادة الركود والتقليد والغيبيات عمد إلى كتابة إسلامياته ، وذلك بنَفَس جديد ، وبأسلوب متلقّح بالعلم والجرأة . والحق أن هذا الأسلوب يمثل تجديداً في البيئة العربية ويبدو جسوراً ، لأنه يواجه رأياً عاماً خامداً ، مستسلماً .

إن من يقرأ السردود التي انصبّت على رأس طه وتولّدت عن إسلاميّاته ، يدرك أيّ جو خانق كان يعاصر . فهو جو يضيق بأي إجتهاد أوتفسير أو تعليل ، كما يدمج بين العقيدة الدينية والتاريخ الإسلامي ، بحيث يسبغ على هذا التاريخ هالة قدسيّة لا تتفق والطبيعة الإنسانية للحاكمين الذين توالَوْا على مسرحه المضطرب .

لقد ترك لنا طه حسين نوعين متميزين من الكتب الإسلامية . هناك الكتاب القيم بأجزائه الثلاثة وهو « على هامش السيرة » (١٩٣٣ ، ١٩٤٢ ، ١٩٤٣) ، وهناك « الوعد الحق » (١٩٥٠) وهذان العملان يدخلان في صنف الرواية التاريخية . فطه فيهما لا يدرس ويحلل ويعلل ، وإنما يسوق الأحداث في قالب قصصي جميل . ولهذا وجب النظر إليهما من هذه الزاوية الروائية التي أملت على طه حسين أن يأخذ بما لم يأخذ به في بقية كُتُبه الإسلامية ، لأن العمل القصصي يقوم على التشويق والمتعة . وبالتالي فإن ما تنبذه في الدراسة العلمية المتشددة ، حيث تتفحّص المرويات وتخضعها للتحقيق والتشكيك والنقد الصارم ، تتقبله ، وربما تسعى إليه في الصيغ القصصي ، لأنه يسعفك على أن تنسج الحبكة الروائية الجذّابة . فالتاريخ هنا ، مادة خاضعة لضرورات الفن ، وللصياغة الأدبية . في حين أن التاريخ كعلم ، شيء آخر تماماً .

لذا ينبغي التفريق بين هذين النوعين : الرواية التاريخية والتاريخ لدى طه حسين ، لأن الخلط بينهما يؤدي بنا إلى أن نؤاخذ طه على آراء أملتها عليه الضرورة الفنية ولولا ذلك لكان له منها موقف مغاير .

وفي السياق التاريخي العلمي كتب طه « الفتنة الكبرى » بجزءيه : عثمان (١٩٤٧) ، وعلي وبنوه (١٩٥٣) . وأيضاً « مرآة الإسلام » (١٩٥٩) ، و « الشيخان » (١٩٦٠) . وهذا الرصيد الإسلامي المتشعب إلى شقين يرمي فوق عاتق الباحث جهداً مضاعفاً . فهو يدعوه من جهة إلى دراسة الرواية التاريخية ، في ضوء ما عرف الأدب العربي من نتاج في هذا النوع الأدبي ومن جهة أخرى يتطلب جهداً نقدياً ، دراسياً ، مختلفاً ، لأننا نتجه إلى حضن علم كان وما برح يثير الجدل حول منهجيته وهو التاريخ .

في ميدان التاريخ :-

عندما شرع طه حسين في تدريس التاريخ اليوناني ، عقب عودته من فرنسا ، جوبه بالاستهجان باديء الأمر ، فهذه المادة الجديدة مرفوضة ، لأنها غير معروفة وغير مألوفة في المحيط التعليمي ! ألم يكن الأدب نفسه مستنكراً في أروقه الأزهر ؟ فكيف يكون الموقف من طه حسين وهو ينقل المعركة إلى عُقر التاريخ الإسلامي ، ويلقى أنواراً مستحدثة عليه ، تخرج عن النمط المكرور ؟ لقد كان قمينا بأن تنصب على رأسه التهم وتساق إليه النعوت المتنوعة .

أنه أراد مقاربة التاريخ الإسلامي بواسطة المنهج ، آخذاً من القدامى قواعد الشك القائمة على التعديل والتجريح والتصديق والتكذيب والترجيح والإسقاط ، وآخذاً من المحدثين الأساليب العلمية الغربية التي طبقوها على تواريخهم وعندما كتب طه حسين في التاريخ الإسلامي أراد أن يعالجه معالجة إنسانية ينهض بها كدارس وعالم ، لا أن يصدر في هذه المحاولة عن مؤمن يأخذه الهوى والرهبة والخشوع . إن تفاسيره في الغالب تغوص في لُجّة الصراعات الاجتماعية ، فهذه الصراعات هي عماد التاريخ ومحرّكه .

طه والسياسة :-

وكان من مظاهر تميز طه كمثقف عربي ، أنه كان حميم الارتباط بما يجري في بلده . وإن غرقه إبان بعض مراحل حياته في السياسة خلال ظروف عصيبة مرت بها مصر كان في نظره واجب لا محيص عنه وبالتالي كانت السياسة جزءاً من موقف طه العام . الذي لم يضع خطاً وهمياً مفتعلاً زائفاً بين الأدب والسياسة .

وانخراط في صفوف الأحزاب المصرية الفاعلة فكرياً وسياسياً بل إنه وجد فيها منابراً يعلن من فوقها أفكاره التجديدية التي قد تتفق إلى هذا الحد أو ذاك مع الحزب المعني . « حزب الأمة » الذي عرفه طه في بواكير حياته ، كان رجعياً محافظاً ، في حين أن طه ابن بيئة شعبية أميل إلى الفقر ، وظل طوال حياته صاحب هوى شعبي . لكن حزب الأمة كان يضم أرستقراطية فكرية متميزة ، يقف على رأسها أحمد لطفي السيد . « الحزب الوطني » الذي اقترب منه طه حسين ونشر في صحافته عند بداياته الكتابية ، كان بعيداً عن العلمانية والمفاهيم الغربية ، لكنه متقد الحماسة لمعاني الحرية والاستقلال ومناوىء بلا هوادة للإنجليز . وعقب عودته من فرنسا إنتسب إلى « حزب الأحرار الدستوريين » وكانوا في الواقع إمتداداً لحزب الأمة المنقرض وشكل الأحرار حضناً حامياً ومتفهماً لعقل طه المتمرد الشاك ، فهم نخبة من المثقفين مناصرة للقيم الفكرية وحرية الرأي . ولا أدلّ أن حزب الأحرار الدستوريين وقف بحزم إلى جانب طه ، خلال معركة كتابه « في الشعر الجاهلي » حتى أن رئيس الوزراء عبد الخالق ثروت ، هدّد بالاستقالة . في حين أن حزب الوفد الذي كان يتزعمه سعد زغلول سّفه الكتاب وصاحبه ، لكن طه حسين كان يزداد التصاقاً بقضايا الجماهير المصرية من خلال دعوته التربوية الجهيرة إلى تعليم الشعب . فالعلم حق له ، شأن الماء والهواء . ولقد بلور صيحته الطليعية هذه في كتابه « مستقبل الثقافة في مصر » (١٩٣٨) الصادر في جزءين وعندما اضطهد الطاغية الرجعي إسماعيل صدقي طه وأخرجه من عمادة كلية الآداب عام ١٩٣٢ .

في هذه المرحلة التي اكتوت فيها مصر بالاستبداد والجهل اقترب طه حسين بسرعة من مواقع الوفد وغدا كاتباً وفدياً لامعاً وبقي في موقعه هذا طوال عقدين من الزمان .

إن كاتباً كهذا لم يكن من الميسور أن يظل أسيراً للاحزاب المحافظة إجتماعياً والمتحررة فكرياً . وفي هذا الجمع الغريب بين المحافظة والتحرر يكمن تناقض بُنيوي ، هو من المظاهر الخاصة ببلدان العالم الثالث وبأحوالها التطورية غير المنسجمة .

طه قاصا وروائيا :-

لو أن الحياة منحت طه حسين عينين يديرهما مستطلعاً أحوال البشر ، متأملاً شجونهم ومفارقاتهم ، ربما كان عندها يستغرقه العمل القصصي ، ينصرف إليه في كثير من جهده الأدبي . فطه ذو نَفَس قصصي ، في غالبية ما كتب . نلحظة بشكل بيّن في الجزء الأول والثاني من « الأيام » (١٩٢٩ ، ١٩٣٩) وكذلك في « أديب » (١٩٣٥) ويسطع النفس القصصي في كتابه الجميل « على هامش السيرة » وحتى في مقالاته النقدية الطابع لتعثر عندها على الميل القصصي فاشياً سارياً في المطالع ، وعَبْرَ المعالجة وفي الخواتيم . ولا يتيسر للكاتب أن يجيد هذا النوع الأدبي إلا إذا خاض غمار الحياة ، وخبر شؤونها ، وامتلأت عيناه بمشاهدها . وهذا لم يكن متوفراً لطه ، بالنظر إلى وضعه الخاص . ولكن الهوى غلاب . لهذا لم يفت طه أن يعالج الرواية والقصة في أعمال مستقلة فلقد ظهر له « دعاء الكروان » (١٩٣٤) ، « شجرة البؤس » (١٩٤٤) ، « المعذبون في الأرض » (١٩٤٩) ، « الحب الضائع » (١٩٥١) .

وليس الأوان ، ها هنا ، للعرض والتفصيل في طه قاصّاً ، وإنما هي ملامح نسّطرها وصوى نمّهدها كبوارق أفكار . وعلى هذا نذكر أن طه لم تكن تتوافر عنده حبكة قصصية جذّابة ، فقد طغت السّذاجة على مضمون قصصه ، لأن المادة القصصية لا يحصلها الكاتب من قراءاته ، فهي ابنة الخيال المبدع أحياناً ، لكن الخيال نفسه ينطلق بالأصل من معرفة وطيدة عيانية بالمجتمع . ثم لماذا ننسى أن الأمر قائم على موهبة فطرية بالأساس . وطه بالتأكيدذو موهبة قصصية ، لكنها موهبة مجهضة ، اعترضهاعاملان حالا دون أن تأخذ مداها الإبداعي . كتب طه محاولاته القصصية في زمن لم تكن بعدُ القصة ــ سواء القصيرة أو ذات النسّق الروائي ــ قد توطدت في أدبنا العربي الحديث ، ولم تكن قد أدركت بعدُ مرحلة الروائع لقد عاصر طه من القصة مرحلة الإطلال على فن جديد مستحدث ، يجرّبه الكتّاب عندنا متأثرين بالآداب الأجنبية . ولهذا فأعمال طه في هذا الميدان هي من النوع التجريبي ، له من الفضل « التاريخي » مالسواه ممن خاضوا التجربة في طورها الجنيني . أما العامل الثاني المعطل فهو أسلوب طه حسين نفسه .

هذا الأسلوب الذي توسّل به في طرح أفكاره النقدية والاجتماعية ، لم يكن الأسلوب الملائم للقصة . على النقيض من ذلك كان هذا الأسلوب عقبة دون السرد القصصي الطبيعي والمتعة القصصية المأمولة . ولعل « الحب الضائع » نموذج ساطع على فحوى الرأي الذي عرضنا له ، إذ لكأن طه يصيبنا بشيء من الدوار ، من فرط دورانه بالجملة ، ولعبه بمفاصلها ، وتقليبه لها متوسلاً بالمترادفات ثم إن طه يقحم نفسه على النص القصصي ، فيكسر السياق ويضيع عملية الإيهام الفني ، وذلك ليعلّق ، أو ينتقد أو يبدي رأياً ، أو ليناقش فكرة فنية .

أو أنه يتبادل والقراء الجدل يطرحه عليهم حول المسار الذي اختاره لقصته ، لأنهم في رأيه شركاء في العمل الأدبي ◆

العربي
العدد ٣٦١
ديسمبر ١٩٨٨

قطوف من تباشير موسم جديد

وجيه وهبه

● يوسف سيدة

وفى قاعة « إخناتون ٢ » أقام الفنان يـوسف سيده « ٦٦ عـامـا » معـرضـاً إسترجـاعيـاً "RETROSPECTIVE" ، لرحلته مع الفن ، عرض فيه لمجموعة كبيرة من أعماله ، التى ترتكز أيضاً على الكلمات والحروف والأرقام العربية . وتتميز أعمال الفنـان الرائـد فى هذا المجـال ، بالتحـرر والإنفلات من ربقة «التزيينية الخالصة» ، و الإنطلاق فى رحاب غنائية تصويرية عالية القيمة وأعمال هذا الفنان تستـوجب عودة لعرض ما قدمه لنا فى معرضه العشرين من أعمـال جيـدة مصحـوبـة بهـدوء وصمت غـريب ، لا يتناسب ومكـانة هـذا الفنان الرائد .

● نازك حمدى

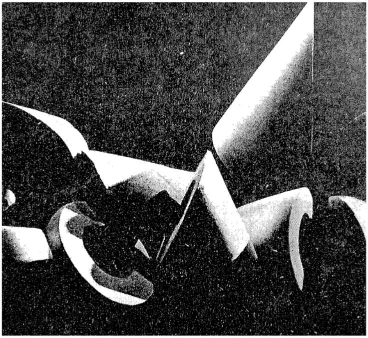
وفى قاعة « إخناتون ٤ » عرضت الفنانة « نـازك حمـدى » الأستاذ بكلية الفنـون التـطبيقية ، مجمـوعـة من إنتـاجهـا فى فن الباتيك "BATIK" . وعلى الرغم من غرابة ملامح الشخوص والروح العامة فى بعض أعمالها ، وإقترابها من ملامح وروح شرق آسيـا حيث درست الفنانـة ، فقد قـدمت الفنـانة ، عـرضـاً مهـما ، بـالنـظر إلى قلة الممارسين لهذا النوع من الفن فى بلدنـا ، ويقول سعد المنصورى فى « مطبوع معرض الفنانة » :ـ « أعمـال نازك حمـدى ، تمتاز بالتكوين الصحيح ، إذ فيه تتكامل الألوان والخطوط ، وكأنها فى كـل إنتاجهـا تعرض معادلات سليمة تجمع بين النشاط الذهنى الرياضى والحسى الفنى معاً » .

● سلمى عبد العزيز

وفى « أتيليـه القاهـرة » أقـامت الفنـانـة « سلمى عبـد العزيـز » مدرسـة التصويـر بكلية الفنون الجميلة ، معرضاً قدمت فيه ، حوالى ثلاثين عملاً من الرسم والتصوير ، حيث تجلت فى أعمـالها « الـدقة والـرقة » وبلاغة الإيجاز ، ويقول كمـال الجويـلى ، عن أعمـال الفنـانـة : « لأنها ـ كـما تنبىء أعمـالها ـ تـدرك حدود « الـرؤ ية » لـدى الإنسـان ، فإنها إختـارت ـ بوعى ـ آفـاق الطبيعة الساكنة ، مجالاً للإلهام والتعبير . . المبـانى القـديمـة . . أطـراف المـدينـة الصامتة . . ذلك الحزن التاريخى النبيل ، الـذى يخيم عـلى السـطوح والأشكـال والمنـاخ . . الأصوات هنـا ودفقة الحياة ، يستقبلها الوجدان ولا تسمعها الآذان .

من فنون المومنشانز

مـع نهاية عـام ١٩٨٨ شاهـد الجمهور المصرى على مسرح « الأوبرا » ، عرضاً من أهم وأمتع العروض الفنية ، عرضا ينتمى إلى مشاهديه أيا كـانت نوعيتهم وأيـاً كان مستـواهم الثقافى ، عـرض أمتـع الصغير والكبير وأثبت لنا من جـديد أن الفن هـو ظاهرة نوعية وليست كمية ، فقد قـدم لنا تسعة أفراد سويسريون ـ ثلاثة على خشبة المسرح وتسعة خلف الستار ، هم أعضاء فـريق « المومنشـانـز » -MUMMENS CHANZ قدموا لنا عرضاً مذهلاً يحوى قطوفا من أنواع الفنون المرئية ، ففى هـذا العـرض ترى دراما التمثيـل الصـامت » ٣١٠×» بالايحاء المبدع ، وترى فن الأقنعة والتقنـع فى أرقى صـوره وأحـدثهـا وفن العـرائس البشريـة ، فأنت لا تـرى وجوه الممثلين طوال فترة العرض ، بل وفى كثير من الأحيان لا ترى أجسادهم أو أية أطراف منهـا ، وهنـاك حـوارات ومـواقف دراميـة صامتة بين أشياء OBJCCTS مؤ نسنة بأداء سويسرى عبقـرى فى دقته قـد تكون هـذه الأشياء شديدة الألفة والأعتيـاد فى حياتنـا اليـوميـة ـ مثـل الـوسـائـد أو الأكيـاس العملاقة ، أو الأنابيب أو خلاف ذلـك ، أو قد نشاهد حيوانات أو أية كائنات أخرى تتغير نوعيتها وفصيلتها بمجرد لمسة أو لمستين للمـادة المكونـة للرأس وهنـاك الكـائنـات السريالية التى تذكرنا « بـدالى DALI ، T3-m lh pvdj MAGRITE ، ولا تـوجد هنـاك موسيقى أو أيـة مؤثرات صوتية ، عرض يثير حمية وغيرة المسرحى فينسبه إلى فن المسرح ، كما يثير غيرة الفنان التشكيلى فينسبه إلى لغة النحت والتصوير وقل نفس القول على فن الباليـة بل وتلك « الموسيقى المرئية » أو « الشعر المرئى » .



وفى حوار لى مع أحد أعضاء الفريق وهو أنـدريـه بـوسـارد "ANDRES BOSSARDO"يقول الفنان : إن فى هذا الفريق ثلاثة فنانين تشكيليين هم النحات « بيـرنى شـيـرش » BERNIE SCHURCH ومصممـه الأزياء والأقنعة فلوريانا فراستون FLORIANA FRAS-SETO بالاضافة لأندريه نفسه ، وهم المبدعين الثلاثة للعرض ــ كما يقدمهم مطبوع العرض ــ فلا يوجد هناك مخرج فرد أو مؤلف فرد للعرض ، هذا بالإضافة إلى الممثلين الثلاثة المؤدين للعرض على خشبة المسرح وهم أريك بيتى ERIC BEATIY وتيناكرونيس "TINA KRONIS" .

وميشيـل روك MICHAEL ROCK ، بالإضافة إلى المساعدين للإدارة والإضـاءة داسلر DASSLER « ودى مـايـو » DE MAIO « وفلور » FLOHR، وغالبيتهم دارسون لفن المسرح إن بعض فقرات هذا العرض تصلح تماماً لتمثيل نوع من النحت السويسرى « المومنشانزى » فى إحد معارض بيناليات الفن التشكيلى ، بل وأننى لأتمنى أن ينتشر فن المومنشانز ، أو هـذا النوع من النحت الحى المتحرك ليرتقى بأبسط العقول ذات البنية العقلية التذوقية التقليدية ــ وهو أهل تماماً لذلك الدور ــ ويدعم قدرتها على تذوق أحدث التيارات الفنية ، ويجدر بنا فى هذا المقام أن نشير إلى كلمة جون راسل



انظر صور الموضوع الصفحات ١١٣ : ١١٦

john russell كبير نقاد الفن بمجلة نيويورك تايمز . والتى قال فيها : ــ

« حيث أننى أمضيت ما يقرب من خمسين عاماً محترفاً لدراسة الفن ، فإننى أجرؤ أن أقول ان فن المومنشـانز بمثابة صـدى لفن القرن العشرين فى أفضـل وأرقى صوره . فنرى بوكـل PAUL KLEE مجسـدا فى الحذر الممتع عند إلتقاء شخص بآخر ، بينما أوسكار شليمر SCHLEMMER يتمثل فى تلك الأجسام الضخمة الغريبة التى تدهشنا بخفة حركاتها ورقصها الممتع رغم ثقلها . ونشعـر بخـوان ميـره MIRO من خـلال الخيال الواسع للمومنشانز فى إعادة تشكيل المظهر العـام للإنسـان . ونشعـر بمـاكس أرنست MAX ERNST فى حرية تشكيل الجسم الأدمى ، فنرى على سبيـل المثـال رجلا عصريا . أستبدلت فيه رأسه بحقيبة مليئة . وبشكل عام فالمومنشانز يجمح بنا عبر تاريخ فن النحت المعاصر . فقد أطلق القـرن العشرين فكـرة النحت عن طريق تجميـع الأجزاء المختلفـة بدلاً من حفـرها أو تشكيلها وقد كرر المومنشانز هذه الفكرة أكثر من مرة خلال تجميع وفك الأجزاء ، فقطع تستغل وترقص ، وأخرى تنفصـل نهائياً . وعندما أتذكر محل هذه الأشياء وفى إنتظار المزيد أتمنى للمومنشانز كل توفيق . ومن نـاحية أخرى . فإنى أحسـد جمهـور المتفرجين . تمتعـوا وتذكـروا هذه السهـرة فنادراً ما تتكرر . » .

وأخيـراً اننـا نتمنى أن يتـاح للجمهـور المصرى رؤ ية هذا الفريق مرة أخرى ولمدة أطول ، ولقد أثبت النجـاح الهائل طوال الأيـام الأربعـة التى عـرضـوا خـلالهـا عروضهم ــ على الرغم من قصور الدعاية والإعـلان ــ شغف الجمهـور لهـذا الفن الراقى البسيط ــ ان كلمة « مومنشانز » التى هى كلمة سويسري ليست أسما لأشهر بنوك سويسرا ولا مقاطعة من مقاطعاتها ، ولكنها اسم لفريق مكـون من تسعـة أفـراد فقط لا غير ، تقمصهم شيطان الفن ، فقدموا للعالم نوعا من الفن نسيجا وحده ، عرفوا به وعـرف بهم ، فنـاً يصعب إدراجـه تحت تصنيف من التصنيفات المختلفة للفنون ــ وإن وضح الجانب التشكيـلى فيه وغلب ــ هـو فن « المومنشـانز » ، لعلنـا نعلم أهمية الفن الجيـد فى رفـع رأس الشعـوب بين أقرانها ◆

كلمة السكرتير الدائم للأكاديمية السويدية فى حفل تسليم الجوائز

ستورى آلن سكرتير الأكاديمية السويدية

جلالة الملك ـ حضرات السيدات والسادة :

فى يوم نوبل ١٠ ديسمبر عام ١٩١١ تسلم الكاتب العالمى موريس ماترلنج جائزة نوبل فى الأدب من يدى الملك جوستاف الخامس هنا فى استوكهولم وفى اليوم التالى مباشرة ولد فى القاهرة نجيب محفوظ عبد العزيز إبراهيم وظلت عاصمة مصر هى موطنه الذى لم يتركه إلا فى مناسبات نادرة . وقد شكلت القاهرة مرارا وتكرارا خلفية لرواياته وقصصه القصيرة ومسرحياته .

إننا نجد النبض القوى فى « زقاق المدق » وقد وصف بمنتهى السلاسة والتعاطف هنا فى هذه الرواية وهناك فى الثلاثية العظيمة يواجه « كمال » القضية الحاسمة . . قضية الوجود . . وهنا ترقد العوامة التى أصبحت « ثرثرة فوق النيل » منبرا للمناقشات الساخنة حول الأدوار الاجتماعية . . وهناك نقابل العاشقين الشابين اللذين يفترشان عشهما بين أحجار الهرم الأكبر .

أنه من الأهمية القصوى أن يأخذ كل مجتمع كتابه مأخذ الجد واحدى وسائل النظر لأعمال هذا الكاتب الكبير نجيب محفوظ الفائز بجائزة نوبل لهذا العام هى أن نقرأ أعماله بإعتبارهاتعليقا ملتزما وثاقبا ويكاد يكون مستشرفا لآفاق العالم الذى حوله . . فخلال عمر الكاتب الطويل شاهد تغييرات اجتماعية كاسحة كما أن إنتاجه يعتبر غزيرا بشكل غير مألوف .

وفى الأدب العربى فإن الرواية تعتبر ظاهرة خاصة بالقرن العشرين معاصرة بشكل أو بآخر لنجيب محفوظ نفسه فقد كان هو الذى استطاع على مر الوقت أن يصل بها إلى مرحلة النضج ومن بين العلامات على الطريق كانت « زقاق المدق » و « الثلاثية » و « أولاد حارتنا » و « اللص والكلاب » و « ثرثرة فوق النيل » و « حضرة المحترم » و « المرايا » . . وهو انتاج بلا شك يعبر عن كثير من التنوع وبعضه تجريبى . .

إن هذه الروايات تقطع المسافة النفسية الى الرمزية الميتافيزيقية والزمن وطبيعته هو أحد همومه الرئيسية فهو يقول فى روايته « حضرة المحترم » : الوقت كالسيف إن لم تقطعه قطعك » أى أن الزمن يقطع .

وللقراء الكثيرين الذين اكتسبهم نجيب محفوظ من خلال الثلاثية بخلفيتها الواسعة التى تصور الحياه المعاصرة جاءت « أولاد حارتنا » كالمفاجأة فالرواية تمثل التاريخ الروحى للبشرية وقد قسمت إلى فصول بعدد سور القرآن الكريم أى ١١٤ فصلا وشخصيات الاسلام واليهودية والمسيحية العظيمة تجىء متخفية لتواجه مواقف مملوءة بالتوتر . فرجل العلم الحديث يمزج بنفس الجدارة بين اكسير الحب وبعض المواد المتفجرة وهو يتحمل مسئولية موت « الجبلاوى » أو الاله ولكنه يفنى فهناك بريق أمل فى نهاية الرواية .

إن نجيب محفوظ ليس متشائما رغم أنه يوصف كذلك فى بعض الأحيان . . فقد قال « إن كنت متشائما ما كنت قد كتبت » .

وفى القصص القصيرة عن محفوظ نقابل الموضوعات الوجودية الكبيرة . . الصراع بين العقل والعقيدة . . الحب كمصدر للقوة فى عالم غير منطقى . . بدائل وقيود النظرة العقلانية . . الصراع الوجودى للانسان الأعزل .

وإن أخذ الكتاب مأخذ الجد لا يعنى دائما أن نأخذهم بحرفية ما يقولون . . لقد قال محفوظ مرة . . انه يكتب لأن لديه ابنتين تحتاجان لحذاء ذى كعب عال . . وللأسف فإن البعض كثيرا ما يسىء فهم مثل هذه التعليقات غير المألوفة .

فهذه التعليقات قد تعبر عن شخصية الكاتب لكنها لا تساعدنا على فهم انجازاته الأدبية العظيمة التى تمثلت فى أعمال جادة ومعتدلةفى آن واحد والتى تميل فى بعض الأحيان الى السخرية اللاذعة .

إن نجيب محفوظ يحتل مكانا لا ينافسه عليه أحد كممثل للنثر العربى ومن خلاله استطاع من الرواية والقصة القصيرة أن يصل الى مستوى عالمى فى البراعة والاقتدار ولقد كان ذلك نتاجا للتآلف الذى حققه ما بين التقاليد العربية ومصادر الالهام الغربية وملكته الفنية الخاصة .

ولأسباب شخصية لم يستطع نجيب محفوظ أن يكون معنا الليلة ولكن على أى حال فإن بيننا اتفاقا أن يشاهد هذا الحفل على شاشة التليفزيون بمنزله بالقاهرة .

وإذا إذنتم لى فإننى أود أن اتوجه اليه مباشرة فى هذه اللحظة بهذه الرسالة :

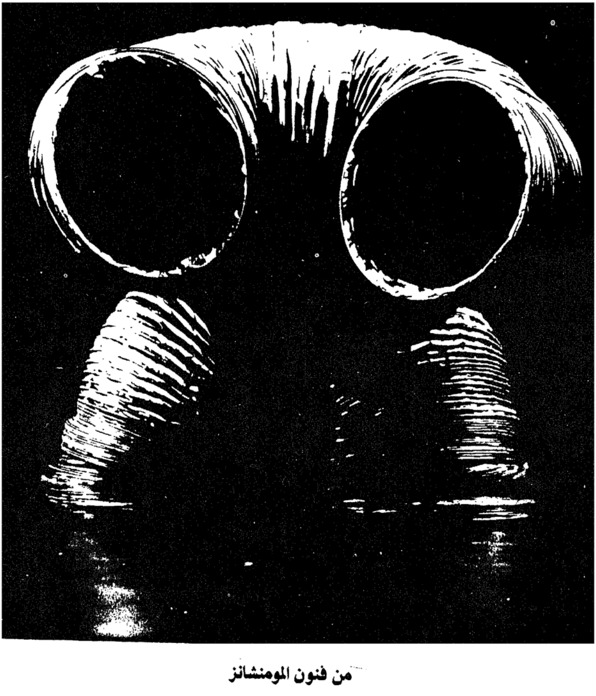
عزيزى الأستاذ محفوظ . .

إن موضوعاتك عن حقيقة الزمن والحب والمجتمع وتقاليده والمعرفة والعقيدة تكررت بطرق متعددة فى مواقف من رواياتك وبأشكال تدعو إلى التفكير وتوحى بالكثير وتعبر عن جرأة رغم بساطتها . . إن القيمة الشعرية واضحة فى نثرك بل يمكن التعرف عليها رغم القيود اللغوية . . وفى حيثيات منحك الجائزة جاء أنك خلقت فنا روائيا عربيا ينطبق على البشرية جمعاء . .

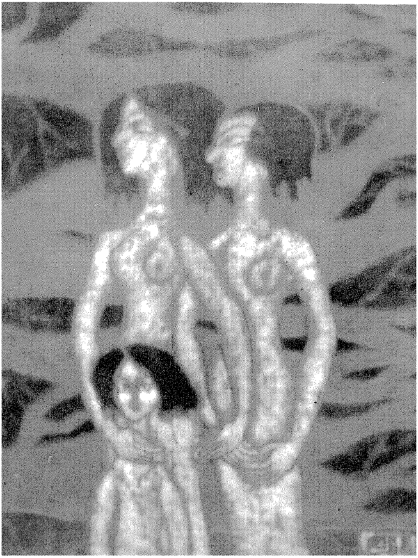
ونيابة عن الأكاديمية السويدية أهنئك على إنجازاتك الأدبية القيمة ◆

الأهرام ١١/١٢/١٩٨٨

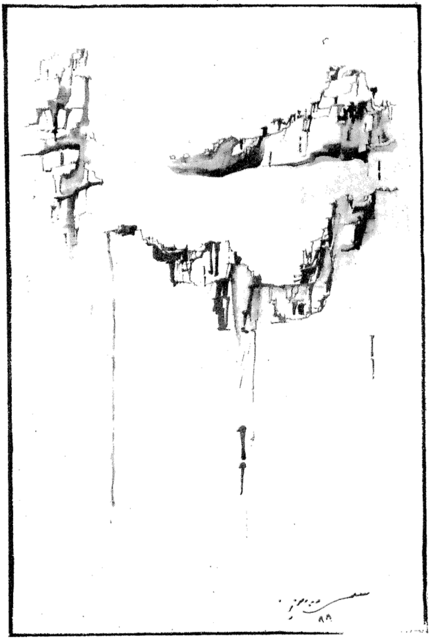
قطوف من تباشير موسم جديد



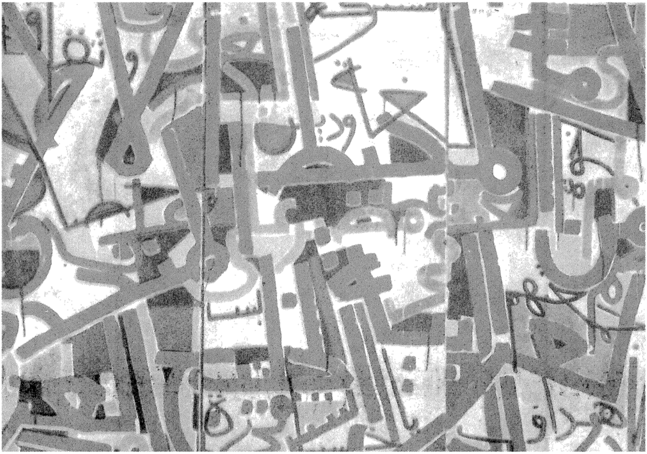
من فنون المومنشانز



الرحيل للفنانة نازك حمدى

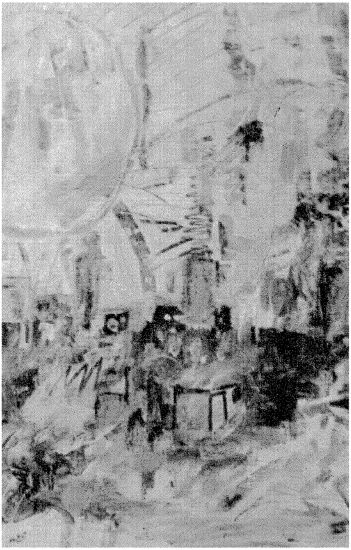


أطلال للفنانة سلمى عبد العزيز



حروف للفنان يوسف سيده

لوحة للفنان المصرى أوفى ريان



التوت والنبوت

لوحة كتبها نجيب محفوظ ورسمها جمال قطب

